JAHRGANG 1961 · HEFT 1

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 1:

Aufsätze

Seite

Zur Theatergeschichte Japans. Von Kawatake Toshio und Benito Ortolani (Tôkyô). Mit Tafel I und II 1

Theaterzettel und Theaterprogramme in Japan. Von Iwabuchi Tatsuji (Tôkyô). Mit Tafel III und IV 89

Besprechungen

Alfred Karasek—Josef Lanz, Das Deutsche Volksschauspiel in Galizien (H. Kindermann) 98

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

III/78. 144.-
Heft 36.-
11 ZRB

ZUR THEATERGESCHICHTE JAPANS

Von Kawatake Toshio (Waseda-Universität, Tôkyô) und Benito Ortolani (Sophia-Universität, Tôkyô, derzeit in Wien)

Mit Tafel I und II

Vorwort

Am 28. September 1958 besuchte ich Herrn Prof. Dr. Heinz Kindermann, den Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Institutes an der Universität Wien. Gern erzählte ich ihm vom japanischen Theater, von der Japanischen Theaterwissenschaftlichen Gesellschaft und dem Theatermuseum an der Universität Waseda. Sein Interesse war so groß, daß er mir vorschlug, Artikel über das japanische Theater für ein ganzes Heft der theaterwissenschaftlichen Zeitschrift „Maske und Kothurn" vorzubereiten; dies umsomehr, da die deutschsprachige Literatur über das Thema äußerst spärlich ist. Mit größtem Vergnügen ging ich darauf ein. Heute, nach rund einem Jahr, freue ich mich, die Verwirklichung des Planes vorlegen zu können.

Das japanische Theater ereignet sich in völlig anderen Stilen als das europäische. Stärker als dieses hält es an der mehr als tausendjährigen Tradition fest. Trotz dieser grundsätzlichen Verschiedenheit, die das Verständnis oft sehr erschwert, will ich versuchen, dem Europäer die japanische Entwicklung als Kulturäußerung eines ihm fremden Volkes begreiflich zu machen. Darüber hinaus hoffe ich von Herzen, daß dieses Heft beitrage zum gegenseitigen Verständnis im Streben der Völker.

Bei der Zusammenstellung der vorliegenden Arbeit wurde ich von Herrn Masakatsu Gunji, Professor und Spezialist des Kabuki-Theaters an der Universität Waseda, und jungen Fachstudenten durch wissenschaftliche Mitarbeit unterstützt. Für die wertvollen Anregungen und Ratschläge möchte ich Herrn Prof. Dr. Heinz Kindermann, seiner Assistentin, Frau Prof. Dr. Margret Dietrich, sowie dem österreichischen Botschafter in Japan meinen verbindlichsten Dank aussprechen. Gleichzeitig übermittle ich ihnen auch den Dank meines Vaters, Kawatake Shigetoshi, Professor des dramatischen Instituts an der Universität Waseda und Präsident der Japanischen Theaterwissenschaftlichen Gesellschaft, für ihre Freundlichkeit und ihre Bemühungen.

Tôkyô, November 1959

Kawatake Toshio
a. o. Professor an der Waseda-Universität

Vorwort des Bearbeiters

Der Zweck meiner deutschen Bearbeitung des ursprünglich nach vielen, typisch japanischen Kriterien aufgegliederten Manuskripts von Prof. Toshio Kawatake ist, dem Leser eine Darstellung der Entwicklung der Theatergeschichte Japans in der einheitlichen Form ihres historischen Werdens vorzulegen. Es war deshalb öfters notwendig, die ursprüngliche Anordnung des Inhalts leicht zu ändern. Zugleich versuchte ich, Ergänzungen aus japanischen, in europäische Sprachen noch nicht übersetzten Quellen in den Text einzufügen: so wurde z. B. die Behandlung der Antike und der Nô-Spiele wesentlich erweitert und neu gestaltet, die Behandlung von Film und Fernsehen durch neuere Statistiken bereichert etc. Mit einem Wort: es war mein Bestreben, diesen ersten Versuch, einen Überblick über die gesamte japanische Theatergeschichte in deutscher Sprache zu geben, im Rahmen des begrenzten Umfangs doch so inhaltsreich als möglich zu gestalten. Dazu mögen auch meine zahlreichen Anmerkungen dienen, die nicht nur ein Wegweiser für eine weitere Vertiefung durch bibliographische Angaben sein wollen, sondern auch eine Einsicht in die heutigen Kenntnisse des Westens über das japanische Theater und eine erste Information über japanische Standardwerke geben möchten.

In der Durchführung dieser sowohl sprachlich als auch inhaltlich mühsamen Arbeit erfuhr ich immer wieder die freundliche Unterstützung meiner japanischen und österreichischen Freunde. Meine Dankbarkeit gilt vor allem dem Vorstand des Instituts für Theaterwissenschaft, Prof. Dr. Kindermann und dem Vorstand des Instituts für Japanologie an der Universität Wien, Prof. Dr. Slawik. Ich danke auch der Leitung der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die mir viele Bücher zur Verfügung stellte, und übersende meinen besonderen Dank der Sophia-Universität in Tôkyô, von der ich zahlreiche japanische Publikationen und wertvolle Informationen erhielt.

Möge diese Arbeit als ein kleiner Beweis meiner Liebe zu Japan gewertet werden, einem Lande, in dem ich meine zweite Heimat sehe und dessen hohe Theaterkultur ich ehrlich schätze und gerne in Europa mehr bekannt machen möchte, als dies bisher geschehen ist; wobei ich aber nicht vergesse, daß Europa selbst in der Begegnung mit ihm fremden Kulturwelten nicht nur Empfangender ist, sondern in gleicher Weise aus seinem tief menschlichen christlichen Gut zu geben versteht.

Wien, den 20. Dezember 1960

P. Benito Ortolani S. J.

I. Die Antike

In dem antiken Werk „Kojiki" (Berichte alter Begebenheiten, die bekanntlich 712 von dem Gelehrten und Höfling Ô no Yasumaro auf kaiserlichen Befehl verfaßte erste und wesentliche Quelle der japanischen Geschichte) wurden uns die

zwei Mythen überliefert, die wir als erste geschriebene Quelle der japanischen Theatergeschichte betrachten[1]).

Der erste Mythos erzählt über den Tanz der Göttin Ame no Uzume no Mikoto vor der Tür der himmlischen Felsenhöhle, wo sich die Sonnengöttin Amaterasu no Ômikami, die gewöhnlich als die Urahne des japanischen Volkes gilt, verborgen hatte. Die Texte beschreiben acht hundert Myriaden von Kami=

---

[1]) Das Kojiki und das Nihonshoki (verfaßt um 720 n. Chr. und oft in der abgekürzten Form „Nihongi" zitiert) sind bekanntlich die ältesten geschichtlichen Werke Japans. Für die Erforschung der Ursprünge des japanischen Theaters sind einige Kapitel des Nihongi, von etlichen Stellen des Kogoshûi ergänzt, von wesentlicher Bedeutung. Die deutsche Übersetzung der drei wichtigen Quellen ist in einem Band gesammelt: Karl Florenz, „Die historischen Quellen der Shinto=Religion", Göttingen 1919. Leider existiert meines Wissens keine Monographie in einer europäischen Sprache, die die Ergebnisse einer theaterwissenschaftlichen Forschung über die Daten der Legende, der Mythologie und der Ethnologie, wie über die ältesten Formen des Tanzes und des Schauspiels (Kagura, Gigaku, Bugaku, Dengaku u. a.) von dem Gesichtspunkt der Ursprünge des japanischen Theaters aus bietet.

Um einen Überblick über die Anfänge zu erlangen, vgl.: „Japan, its Land People and Culture", compiled by Japanese National Commission of Unesco, published by Ministry of Finance, Tôkyô, 1958; besonders S. 763—783: die Autoren der Abteilung „Dance, Drama, Music" (S. 763—854) dieses inhaltsreichen und empfehlenswerten Nachschlagewerkes sind Gunji Masakatsu, Yamamoto Jirô, Sugiyama Makoto und Haneda Yoshiaki; Fritz Rumpf, Zur Geschichte des Theaters in Japan, in: Curt Glaser, Japanisches Theater, Berlin=Lankwitz, Würfel, 1930, S. 21—70 (das Buch ist als Einführung zur japanischen Theaterausstellung in Berlin 1930 gedacht: der bekannte Kunsthistoriker und Kenner der japanischen Kultur Fritz Rumpf hat — obgleich die Theaterwissenschaft nicht sein Fachgebiet war — eine Fülle von fast immer zuverlässigen Nachrichten in seinem Beitrag zusammengestellt); Faubion Bowers, Japanese Theatre, London, Owen, 1954, S. 3—14 (besonders empfehlenswert als Einführungslektüre, weil es eine gut informierte und durch Beispiele illustrierte Gesamtdarstellung der Entwicklungsgeschichte des japanischen Theaters bis unmittelbar nach dem Krieg bietet — wobei aber die Nô=Spiele und das Shingeki viel zu kurz behandelt werden). Giuseppe Morichini, Art. „Giappone", im V. Band der Enciclopedia dello Spettacolo, Roma, Le Maschere 1958, col. 1228—1233 (zuverlässige, musterhafte Zusammenfassung). P. Arnold, Le Théâtre japonais, Paris, L'Arche, 1957, S. 9—21 (mehr populärwissenschaftlich, nicht immer zuverlässig). Vgl. auch den Artikel von Masayoshi Sugino, Die Anfänge des japanischen Theaters bis zum Nôspiel, in: Monumenta Nipponica, III, 1, Tôkyô 1940, S. 90—108.

Eine gute Zusammenfassung, die die wichtigsten Ergebnisse der modernen Forschung berücksichtigt, bietet auf japanisch die wichtige Geschichte des japanischen Theaters von Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki=zenshi, Tôkyô, Iwanami, 1959, besonders S. 1—93. Vgl. auch das japanische Theaterlexikon: Geinô Jiten, herausgegeben von Kawatake Shigetoshi, Tôkyô, Tôkyô=dô, 7. Auflage 1959. Neben den Werken die auf japanisch und in europäischen Sprachen in der Bibliographie du Théâtre Japonais von René Sieffert (Bulletin de la Maison Franco=Japonaise, Nouvelle Série, Tome III, Tokyo 1954) zitiert sind, darf man die zwei folgenden japanischen Werke nicht vergessen: Ogata Kamekichi, Chûsei Geinô Bunkashi=ron, Kyôto, Miwa, 1957 und Hayashiya Tatsusaburô, Chûsei Geinôshi no Kenkyû, Tôkyô, Iwanami, 1960. Die beste, verhältnismäßig leicht erreichbare Sammlung von Bildmaterial über die geschichtliche Entwicklung des japanischen Theaters von den Anfängen bis heute in einem Band bietet: Kawatake Shigetoshi, An Illustrated History of Japanese Theatre Arts, Tôkyô, Asahi Shimbunsha 1956, mit 400 Bildern, die der bekannte Professor und Direktor des Theatermuseums an der Waseda=Universität auswählte. (Text in japanischer Sprache, mit einer kurzen Erklärung der Bilder in englischer Sprache.) Vgl. auch F. Haar — E. Ernst, Japanese Theater in Highlight, A pictorial Commentary, Tôkyô, Tuttle, 1953, mit vielen ausgezeichneten Bildern.

gami (= Götter, die man heute als die antiken Einwohner Japans zu interpretieren pflegt), die dem rhythmischen, magischen Tanz der Göttin Uzume mit Begeisterung beiwohnen (die Göttin wird heute oft als eine Geisterbeschwörerin aus der Zeit des Matriarchats betrachtet, die vor dem Mausoleum einer Fürstin, d. h. vor der Felsenhöhle, ihren Schamanentanz vorführt): „... und Ame no Uzume no Mikoto hängte sich den himmlischen Keulenbärlapp vom himmlischen Kagu-Berge als ein Handstützband um, und machte sich (die Blätter) des himmlischen trefflichen Spindelbaumes zum Kopfschmuck, und band sich die Blätter des Bambusgrases vom himmlischen Kagu-Berge zu einem Handstrauß zusammen und legte ein Schallbrett vor die Tür der himmlischen Felsenwohnung und stampfte darauf, daß es ertönte, und tat, als ob sie in Besessenheit eine göttliche Inspiration habe ..."[2]). Von Ame no Uzume no Mikoto stammen, nach der Überlieferung, die Tempeltänzerinnen „Miko", die heute noch die Kagura-Tanzspiele aufführen[3]).

Der zweite Mythos erzählt die Abenteuer der Brüder Umihiko und Yamahiko, der erste ein Meeresgott und der zweite ein Berggott, die in verschiedenen Dokumenten und Lesungen als Ho no Susori no Mikoto und Hikohohodemi no Mikoto, oder als Hoderi und Howori, oder als Umisachi und Yamasachi etc. bezeichnet

---

[2]) Vgl. bei K. Florenz, a. a. O., S. 39 (Kojiki n. 16) den Haupttext über den ersten Mythos, aus dem die zitierte Stelle entnommen ist. Die Erzählung des Tanzes der Göttin Uzume wird in interessanten Einzelheiten vom Nihongi Kap. VI., a. a. O., S. 155, und vom Kogoshûi, a. a. O., S. 421, ergänzt.

[3]) Vgl. K. Florenz, a. a. O., S. 191, Anm. 11. Die „Miko" sind die modernen Nachkommen der „Sarume-no-kimi" (Affen-Weiber), die nach der Überlieferung von der mythischen Uzume stammen sollen. Die Tradition will also aus dem magischen Tanz der Uzume no Mikoto die uralten Kagura-Tanzspiele stammen lassen, die sich als mythologische Pantomimen seit den Anfängen der japanischen Geschichte beweisen lassen und der eingeborenen Shinto-Tradition angehören, also einer Epoche, die vor der Einführung des Buddhismus in Japan liegt. Die Kagura-Tanzspiele werden in zwei Gruppen eingeteilt, die wieder nach den jeweiligen Orten, nach den Arten und Weisen der Aufführung verschiedene Namen bekommen. Die erste Gruppe schließt die Kagura ein, die im Kaiserpalast als Teil des offiziellen Hofzeremoniells aufgeführt werden (Naishi-dokoro Kagura oder Mikagura). Die zweite Gruppe vereinigt die volkstümliche Kagura (Sato-Kagura = Dorf-Kagura), die bei bestimmten religiösen Shinto-Feierlichkeiten überall in Japan vor den Shinto-Tempeln aufgeführt werden. Man darf die ursprüngliche Abhängigkeit solcher Zeremonien vom Schamanentum nicht vergessen. Obwohl die Frage von den Forschern noch nicht eindeutig gelöst wurde, so scheint die Beziehung doch begründet, wäre es nur wegen der Ähnlichkeit der Ekstase- und Trancephänomene, die bereits zum Teil in der Erzählung des Tanzes der Göttin Uzume offenbar werden.

In den Kagura wurden und werden noch heute Masken getragen (Kagura-men), die öfters übertriebene und primitive Züge zeigen. Die Tänzer und Tänzerinnen tragen in der Hand Fächer und kleine Glöckchen: die „Torimono" (z. B. Speer, Schwert, Zweige aus heiligen Bäumen mit dem heiligen Spiegel, Erinnerung an die Sage der Sonnengöttin Amaterasu) werden als Transmissionsmittel für die Manifestation der Gottheit betrachtet, sodaß die Person, die das „Torimono" in der Hand hält, in der Ekstase als Verkörperung der Gottheit gilt. Die Schauspieler wiederholen meist pantomimisch die Erscheinung einer Shinto-Gottheit und ihre Heldentaten. Sie sind in zwei Gruppen geteilt, die abwechselnd die Kagura-uta (Kagura-Lieder) singen, ähnlich dem Vorgang bei der Strophe und Antistrophe des griechischen Theaters (vgl. Beispiele von ins Deutsche übertragenen Kagura-uta bei K. Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, Leipzig, 1905, S. 247 f.). In den berühmtesten und viel

werden. Der jüngere Bruder Yamahiko verliert im Meere den eingetauschten Angelhaken des Umihiko, der, ohne einen Ersatz anzunehmen, ihn bedrängt. Auf der Suche gelangt Yamahiko in den Meerespalast des Meeresgottes, wo er u. a. das magische „Flutsteige-Juwel" als Geschenk bekommt. Jetzt kann er den unbarmherzigen älteren Bruder seine Macht spüren lassen: „... Daher erkannte der ältere Bruder seines Bruders Macht und wünschte seine Schuld zu bekennen, aber der jüngere Bruder war zornig und redete mit ihm kein Wort. Hierauf sprach der ältere Bruder, indem er (nur) ein Schamtuch um die Lenden hatte und mit roter Erde seine Handflächen beschmierte, zu seinem jüngeren Bruder und sagte: ‚Auf solche Weise beschmutzte ich meinen Körper und mache mich für immer zu deinem Possenreißer.' Hierauf hob er die Füße und ging im Tanzschritt einher und übte die Art und Weise (der Bewegungen) in der Qual des Ertrinkens ein. Zuerst, als die Flut ‚an' seine Füße reichte, vollführte er die ‚Fuß-Divination'; als sie bis an seine Knie reichte, hob er die Füße in die Höhe; als sie ihm bis an die Oberschenkel reichte, lief er rings im Kreise umher; als sie ihm bis an die Lenden reichte, wand er seine Lenden hin und her; als sie ihm bis an die Achselhöhlen reichte, legte er die Hände auf die Brust (Anmerkung: dies ist nach einer alten Glosse Ausdruck innerer Qual); als sie ihm bis an den Hals reichte, hob er die Hände empor und schwenkte die Handflächen hin und her (Anmerkung: nach einer alten Glosse soll dies das Patschen im Wasser symbolisieren). Seit dieser Zeit bis jetzt, hat diese Sitte nicht aufgehört[4])." Diese Aufführung der Gebärde des ertrinkenden Umihiko wird als die erste in geschriebenen Quellen uns überlieferte Pantomime betrachtet und als der erste Beweis für die Existenz von „wazaogi", d. h. von Schauspielern, schon in der ältesten Zeit.

---

besuchten Shinto-Tempeln, z. B. in Ise, werden außer den Kagura, die regelmäßig bei bestimmten Feierlichkeiten vorgetragen werden, gelegentlich auch die sogenannten Daidai-kagura, Dai-Kagura, Shô-kagura von frommen Gläubigen bestellt und gegen Bezahlung zu jeder Zeit des Jahres aufgeführt. Für weiteres vgl. Kodera Yûkichi, Geijutsu to shite no Kagura no Kenkyû, Tôkyô, Chihei-sha, 1929, oder die kurze Zusammenfassung bei Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki-shi, S. 23 ff., wo verschiedene Typen von Kagura, die Musikinstrumente, die Riten der Tamafuri und Tamashizume, d. h. die Geisterbeschwörung der Miko, die als Ursprung einiger Kagura-Tanzspiele gilt, kurz erklärt werden. In englischer Sprache, vgl. F. A. Lombard, An Outline History of Japanese Drama, London, Allen und Unwin, 1928, S. 35 bis 61, wo u. a. das kanonische Kagura-Tanzspiel von Kasuga (S. 53 ff.) beschrieben wird. Über das Chinkon-buyô, den Haupttanz in einem Kagura-Spiel, vgl. Japan, Its Land, People und Culture, S. 763: „The principal dance within the Kagura was the Chinkon-Buyô, which was for the purpose of appeasing the spirit of the demons, and was performed with much stamping of the feet on the ground. In the very early days, this was performed mainly by the miko, or female mediums; but after the establishment of the Imperial Court, it became the custom for male priests of the Shintô order to carry out the performance, as it still is to this day."

[4]) Florenz, Die Historischen Quellen der Shintô-Religion, S. 204 ff. (Nihongi, Kap. V.). Vgl. darüber den interessanten Artikel von A. Slawik, Austronesische Elemente in der japanischen Reichsgründungssage und das Hayahito-Problem, in Actes du IVe Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Vienne, 1952, Tome II, S. 217 ff.

Tanzspiele der primitiven Einwohner Japans

Der enge Zusammenhang zwischen religiösen Zeremonien und dem Ursprung des Theaters wird öfters für die Anfänge, z. B. des griechischen Theaters, behauptet: Eine ähnliche Beziehung mit dem Kult besteht zweifellos für die ältesten Formen der japanischen Schauspielkunst. Die primitiven Einwohner Japans waren dem religiösen Kult tief verbunden, wie wir aus den archäologischen Funden und aus den ältesten Dokumenten beweisen können. Einige Gelehrte behaupten, man hätte in Japan schon etliche Jahrhunderte vor Christus Tanzspiele als einen wesentlichen Teil solch religiöser Zeremonien entwickelt, denen später auch Musik und Chor hinzugefügt worden wären. Die zwei oben erzählten Mythen, und zwar der Tanz der Göttin Uzume und die Pantomime des Berggottes Yamahiko, wurden zwar erst im 8. Jahrhundert n. Chr. niedergeschrieben, bezeugen aber eine wesentlich ältere Überlieferung.

Der Zusammenhang zwischen Kult, Tempel und Aufführung von Tanzspiel und Pantomime mit Begleitung von Musik und Chören blieb in der japanischen Theatergeschichte viel deutlicher und für eine viel längere Zeit erhalten als im griechischen Theater.

Die primitiven Tanzspiele vor der Einführung des Gigaku in Japan können, dem Ursprunge nach, in folgende fünf Gruppen zusammengefaßt werden[5]):

1. In Japan war der Ahnenkult sehr verbreitet. Die Seele des Verstorbenen wurde geehrt und gefürchtet. Um ihren Fluch zu vermeiden und um sie in ihrem unterirdischen Leben zu trösten, wurden ihr Speiseopfer und Lobreden dargebracht. Daneben führte man oft die Heldentaten des Verstorbenen mimisch auf. In diesem Sinne kann auch die mimische und komische Darstellung des ertrinkenden Yamahiko, wie sie uns vom Nihongi überliefert wurde, als kultische Handlung zur Ehre eines Helden betrachtet werden. Elemente solcher Aufführungen wurden sehr wahrscheinlich in die Sato-Kagura, Jindai-Kagura etc. eingefügt.

2. Tanzspiele, die Verbindungen zu Teufel- und Krankheitsaustreibung, zu Geisterbeschwörungszeremonien zeigen, wobei oft eine starke Ähnlichkeit mit dem Schamanentum offenbar wird, wie bei einigen Kagura-Tanzspielen.

3. Religiöse Zeremonien, um von den Göttern ein gutes Ergebnis der Jagd oder des Fischfanges oder der Ernte zu erflehen und zu erzwingen. Vor dem Ausgehen zur Jagd oder zum Fischen stellte man die Freude eines guten Fanges dar, tief überzeugt, daß man, je kräftiger man den Wunsch durch den die Freude nachahmenden Tanz darstellt, um so mehr Gunst und Hilfe von der Gottheit erzwingen kann (weiße Magie). Viele unter den Volkstänzen, die heute noch überall in Japan existieren, wie z. B. die Ta-mai, Azuma-asobi, Shinji-mai etc., haben diesen Ursprung; doch ist heute die ursprüngliche Bedeutung ganz vergessen. Auch das Dengaku hat einige Elemente dieser Gruppe angenommen.

---

[5]) Ich ziehe hier vor, wegen der neuen Ordnung, die ich in der deutschen Bearbeitung geben mußte, vom Manuskript des Prof. Kawatake Toshio abzuweichen, um fast ausschließlich der Einteilung von Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki-zenshi, S. 17 bis 21, folgen zu können.

4. Kriegstänze, um den Sieg zu erflehen und das Gemüt der Soldaten zu ermutigen. Man sang militärische Heldenlieder und tanzte mit Waffen in der Hand. Z. B. sollen nach der Überlieferung das Lied „Kurume=uta" und der Tanz „Kurume=mai" aus dem berühmten Westfeldzug (Gotôsei) des legendären Kaisers Jimmu stammen.

5. Tanzspiele, die mit kinderreichen Ehen im Zusammenhang stehen. Schon die primitiven Japaner wußten, daß man, um eine gesunde und kinderreiche Familie zu gründen, eine Partnerin womöglich nicht aus dem zu engen Kreise des kleinen Stammes suchen mußte. Dazu wurden schon in der ältesten Zeit Tanzfeste an neutralen Orten, die zwischen Nachbardörfern lagen, organisiert, auf einem Berg oder in einem von einem klaren Bach bewässerten Tal, wo die jungen Menschen beider Geschlechter sich ungezwungen treffen und miteinander verkehren durften. Solche Tanzfeste wurden Utagaki oder Utaba oder Kagai genannt und sind in den ältesten literarischen Werken bezeugt, z. B. in der berühmten ersten Sammlung japanischer Dichtung, Manyôshû, 9, wo in einem Gedicht das Lob des Utagaki auf dem Berg Tsukuba zu lesen ist.

Alle die erwähnten Formen haben wohl nie das Niveau eines primitiven Volkstanzspieles überschritten. Obzwar die damaligen Schauspieler keineswegs daran dachten, „Theater" als Unterhaltung zu spielen, waren zweifellos wesentliche Elemente einer Theateraufführung schon vorhanden: Tanz oder Pantomime, eine Person, die das eigene „Ich" verbirgt, um sich in einen anderen Charakter zu verwandeln, der Gebrauch von Masken und — meistens symbolische — Requisiten von Chören und Musik. Die Schönheit solcher Aufführungen führte allmählich die alten Japaner dazu, auch bei anderen Gelegenheiten dieselben Tanzspiele zu wiederholen, bloß zur Verschönerung von besonders feierlichen Anlässen, wie z. B. Hochzeitsfeiern, Begräbnisfeiern der Häuptlinge etc., sodaß die ursprüngliche Bedeutung verschwand, um dem eigentlichen „Theater" Platz zu machen.

Es ist äußerst schwierig, vielleicht unmöglich, festzustellen, welche Elemente in den heutigen Tanzspielen, die einen uralten Namen haben, von den ursprünglichen Gebärden und Rhythmen erhalten geblieben sind. Jedenfalls lobenswert sind die Bemühungen der japanischen Regierung, das Kulturgut der noch lebendigen Folklore in den verschiedenen Gebieten Japans zu schützen, und das neue Bemühen der Gelehrten (z. B. Prof. Gunji und Honda)[5a]), den in diesen Formen des Tanzspieles verborgenen Schatz uralter Traditionen zu erforschen. Erwähnenswert sind auch die Bestrebungen echter Künstler, wie Nishizaki Midori und Hanayagi Tokubei, das Volkstanzspiel nach dem Muster der alten Überlieferung wieder zu beleben.

[5a]) Prof. Gunji Masakatsu u. a. redigiert seit Oktober 1952 die Monatszeitschrift Geinô Fukkô (Wiederbelebung der Volkskunst), Tôkyô, Meizendô shoten. Prof. Honda Yasuji hat u. a. zwei wichtige Werke geschrieben: Nô oyobi kyôgen kô, Tôkyô, Maruoka 1943, und: Yamabushi Kagura, Bangaku, Sendai, Saitô hôonkai 1942, eine musterhafte Erforschung der religiösen Tänze in den Provinzen Nord=Japans.

Gigaku

Im Jahre 612 n. Chr., während der Regierungszeit der Kaiserin Suiko, fand die erste Aufführung eines ausländischen Tanzspieles statt, was aus antiken Dokumenten mit Sicherheit belegt werden kann. Es handelt sich um das Gigaku, ein Tanzspiel, das aus Süd-China über den üblichen Weg von Korea von Mimashi, einem koreanischen Einwanderer, nach Japan gebracht wurde. Der kaiserliche Regent, Prinz Shôtoku-taishi (572—621), war davon so begeistert, daß er es unter seinen Schutz nahm und in die religiösen Zeremonien der Staatsfeierlichkeiten einbaute; er errichtete auch eine staatliche Schule für Gigaku-Tänzer und ließ ausgewählte Schüler auf seine Kosten ausbilden. Das Gigaku-Spiel ist ein pageant-artiges Maskenspiel. Der zeremonienbeladene Einzug und die statische Grundhaltung erinnern in gewisser Weise an die besonders feierlichen Zeremonien der katholischen Kirche. Einige der dabei verwendeten überdimensionierten Masken — sie sind um das Dreifache größer als ein menschliches Gesicht, ähnlich den antiken griechischen Masken — werden heute noch in der Schatzkammer des Kaisers Tenji (Shôsôin) in Nara aufbewahrt[6]). Die Gigaku-Spiele wurden meistens in buddhistischen Tempeln und Klöstern zelebriert. Der als „Shishi-mai" (Löwen- oder Wildschweintanz) bekannte Teil der Gigaku-Spiele wird heute noch von Volkstanzgruppen vorgeführt. Das Gigaku-Spiel hatte kein langes Leben. Sein Los wurde durch die Einführung mannigfaltiger ausländischer Schaukünste, die vom asiatischen Kontinent (China, Indien, Mandschurei, Korea etc.) eindrangen (wobei der Hoftanz und die höfische Musik aus China den stärksten Einfluß ausübten), bald entschieden. Die Mitte des 9. Jahrhunderts (Heian-Zeitalter) erlebte, als Ergebnis der Japanisierung dieser Schaukünste, eine Blütezeit der Bugaku-Spiele und der Gagaku-Musik.

Bugaku und Gagaku

Die älteste Form einer aus der Fremde übernommenen dramatischen Kunst, die heute noch in Japan als ein lebendiges Zeugnis einer uralten ostasiatischen Überlieferung existiert, ist das Bugaku. Die erste Aufführung dieses von China und Zentralasien eingeführten und bald japanisierten Tanzspieles, die durch antike Dokumente bezeugt wird, fand im Januar 702 n. Chr. statt.

Die Kultur und die Politik jener Epoche war praktisch nur für die Aristokratie zugänglich, und die Mode der Zeit hieß: das chinesische Hofideal imitieren. Doch war oft das tatsächliche Ergebnis ein „Novum", welches das typische Japanische, das Originelle zeigt. Im Bugaku wurden einheimische Elemente mit

---

[6]) Die offenbar ähnlichen Züge in der Form — beide bedecken den ganzen Kopf des Schauspielers — und im Ausdruck der Gigaku mit antiken griechischen Masken zeigen, nach einer von japanischen Gelehrten vertretenen Theorie, eine mögliche Abstammung, durch die Mediation Indiens, Tibets und Chinas. Was den Sinn und Inhalt der Gigaku-Tänze betrifft, wissen wir sehr wenig. Wahrscheinlich handelte es sich um Pantomimen, die nur Männer im Freien ausführten, wobei symbolische und groteske Züge betont wurden, die, wie die Masken zeigen, ganz bestimmte Typen grotesk und realistisch charakterisierten.

Sankangaku (Sankan bezeichnet die drei koreanischen Königreiche der Zeit, Kôkuri, Kudara und Shiragi, also koreanische Musik und Tanz), mit Bokkaigaku (Musik und Tanz aus der Mandschurei, Primorskaja, Oblastj), mit Tenjikugaku (Musik und Tanz aus Indien) und mit chinesischen Schauspielkünsten des Sui- oder Tô-Zeitalters vermischt. Der ausländische Einfluß im Bugaku ist heute noch aus der neuen Zusammenstellung der Orchesterinstrumente, die für das „Gagaku" (= Begleitmusik des Bugaku) verwendet wurden, und aus der Beschränkung des „Maidokoro" (Tanzfläche der Bühne) auf vier Quadrat-Ken (1 Ken = ca. 1,8 m) klar zu erkennen. Das Bugaku wird im Freien aufgeführt, auf einer Bühne, die sich ca. 1,3 m vom Boden erhebt und eine Fläche von ca. 7,2 m^2 umfaßt (wovon aber, wie oben erwähnt, nur ca. 5,4 m^2 für das „Maidokoro" bestimmt sind). Der quadratische Aufbau, zu dem drei Treppenstufen hinführen, wird von einem zinnoberrot gestrichenen Geländer eingezäumt. Die Musikanten befinden sich hinter der Bühne, wo auch der Dadaiko, eine reich geschmückte, oft überdimensionale Pauke auf einem eigenen Podium aufgestellt wird. Die Schauspieler, nur Männer, sind in zwei Gruppen geteilt: diejenigen, die die Sa-mai ausführen („Tänze der linken Seite", indischen Ursprungs wie die Tenjikugaku, und chinesischen Ursprungs wie die Tôgaku, Rinyûgaku etc.), tragen rote Kostüme, die anderen, die die U-mai ausführen („Tänze der rechten Seite", koreanischen Ursprungs wie die Sankangaku, und aus der Mandschurei wie die Bokkaigaku etc.), tragen grüne Kostüme.

Der Ablauf einer Vorstellung vollzieht sich nach folgender Ordnung:

1. Am Anfang wird eine Enbu aufgeführt, d. h. ein religiöser Tanz, um sich die Götter günstig zu stimmen und die Teufel auszutreiben. Von der linken Seite tritt ein Tänzer auf und führt eine Sa-mai vor, dann kommt ein anderer von der rechten Seite und führt eine U-mai vor: die zwei führen nachher einen Tanz gemeinsam durch.

2. Dann folgt das eigentliche Tanzspiel, in dem gelegentlich auch acht Tänzer auftreten. Es besteht aus einer Serie von etwa drei bis fünf Tsugai-mai (Paartänzen). Der Bühnenauftritt vollzieht sich immer feierlich von vorne. Die Tänzer steigen die dreistufige Treppe hinauf, schon mit Musikbegleitung; dann führen sie Sa-mai und U-mai auf (die zusammen als Tsugai-mai, Paartänze bezeichnet werden)[7]).

3. Seit Jahrhunderten wird immer am Ende dasselbe Musikstück gespielt, das Chôgeishi, von Minamoto no Hiromasa (919—980).

Bugaku-Stücke, die heute noch aufgeführt werden können, gibt es ein wenig über 50. Sie bestehen aus Musik und Tanz und haben keine gesungenen Partien. Der Stil des Tanzes ist der Musik angepaßt; z. B. das Bu-no-mai (Soldatentanz) wird in lebhaftem Rhythmus und mit Waffen (Speer, Schwert, Schild)

---

[7]) Auch im Gebrauch der Musikinstrumente gibt es einen Unterschied zwischen U-mai und Sa-mai. Bei der Sa-mai werden u. a. gebraucht: das Kakko (eine flache Trommel, die vertikal von einem Halter herabhängt und auf beiden Seiten gespielt werden kann), das Shôko (eine Art Gong), das Dadaiko (die große oben erwähnte Pauke), das Shô (eine Art Sackpfeife), das Yokobue oder besser Ôteki (eine Quer-

aufgeführt; das Bun=no=mai (Ziviltanzspiel) ist ein ruhiger, sanfter Tanz, das Hashiri=mai (Lauftanzspiel) zeigt einen schnellen, lebendigen Rhythmus. Das Tanzspiel kann z. B. eine Gottheit darstellen, die ihre Feinde unterjocht, oder einen Drachen, der die Sonnenwärme genießt, etc.[8]).

Die Bugaku=Schauspieler tragen oft Masken; die Knabentänze (z. B. Dôbu) aber wurden ohne Maske ausgeführt. Wir unterscheiden zwei Arten:

1. die gewöhnliche Maske aus Holz, die in drei verschiedenen Größen gebräuchlich ist; sie ist aber nur eine Gesichtsmaske und bedeckt nicht mehr, wie in Gigaku, den ganzen Kopf;

2. die Sô=men=Maske, bei der das Gesicht stilisiert auf ein viereckiges weißes Papier gemalt wird. Zum Unterschied vom Realismus der Gigaku=Masken ist hier eine unrealistische Tendenz nach einer Idealisierung — auch im Grotesken — zu bemerken.

Das Bugaku wurde um 820 n. Chr. zur offiziellen Zeremonie des Kaiserhofes erklärt, und die allen Volkskreisen zugänglichen öffentlichen Aufführungen davon wurden gleichzeitig verboten. So wurde das von der lebendigen Volkskunst getrennte Bugaku mehr und mehr zeremoniös und erstarrte in leerem Formalismus: eine Entwicklung, die auch dann nicht aufgehalten wurde, als die tatsächliche Regierung des Landes von Kaiserhof und Aristokratie auf den Shôgun und den Militäradel (Samurai) überging. Langanhaltende Zivilkriege und endlose innere politische Kämpfe hatten im 15. und 16. Jahrhundert das Land verwüstet. Die spezialisierten Bugaku=Gruppen zerstreuten sich, und ihre Tänze waren dem Untergang geweiht. Erst um 1580, als die einzelnen Provinzen unter der starken Regierung eines Generals vereinigt wurden, fand das Bugaku erneute Beachtung. Besonders die Tokugawa=Shogunatsregierung war bemüht, das alte Spiel, als Lieblingsunterhaltung des Shôgunhofes, wieder aufleben zu lassen und ließ dazu neuerlich spezialisierte Bugakutänzer und Musiker ausbilden. Seit 1868 (Meiji=

---

flöte mit acht Tonlöchern, ca. 40 cm lang), das Hichiriki (kleine Bambusflöte, die der Blockflöte ähnlich sieht); erst später wurden auch Saiteninstrumente (Sangen) verwendet. Bei der U=mai werden weder Shô noch Kakko gebraucht und das Ôteki wird vom Komabue (koreanische Flöte) ersetzt. Auch die musikalische Struktur zeigt starke Unterschiede: in der U=mai finden wir uralte Formen von harmonischer Musik und Kontrapunkt, dagegen spielen in der Sa=mai Ôteki und Hichiriki im Einklang. Für eine Darstellung der japanischen Musik und japanischer Musikinstrumente vgl. Tanabe Hisao, Nihon no Ongaku, Tôkyô, Bunka Kenkyûsha, 1958, wo man z. B. Bilder des Hichiriki (S. 96), des Shô (S. 98), der verschiedenen Trommeln (S. 108) finden kann. Weitere Bibliographie über japanische Musik bei Sieffert, Bibliographie usw., S. 14, 94 ff., 114.

[8]) In vielen Tanzspielen halten die Bugaku=Tänzer einen kurzen silbernen Stab in der rechten Hand. Während anderer Spiele, wenn sie keine Requisiten benützen sollen, halten sie die Hände starr, mit gebogenem Ring= und kleinem Finger, die beide von dem Daumen auf die Handfläche gedrückt werden. Dies ist ein japanisierter Rest der zahlreichen und komplizierten Fingerbewegungen des indischen Tanzes. Die statische Grundhaltung und die Klarheit, Straffheit der Tanzbewegungen des Bugaku haben eine männliche und kräftige Struktur, im Gegensatz zu anderen Formen des japanischen Tanzes, die wegen ihrer Grazie und Geschmeidigkeit berühmt sind. Mit seinen auffallend langsamen, breiten Tanzschritten, die später im Kabuki angewendet wurden, um die Spannung und die Erwartung zu verstärken, schafft das Bugaku eine gewaltige Atmosphäre feierlichen Mystizismus.

Restauration) stehen diese Künstler, die bis heute die archaischen Tanzformen pflegen, unter der Obhut des kaiserlichen Haus- und Hofministeriums. Wie wir aus der Entwicklung sehen, genossen die Gakunin (= Menschen der Musik, d. h. die Bugaku-Spieler und Musiker) zu allen Zeiten den Schutz der politischen Macht. Die Bugaku-Kunst wurde innerhalb der Künstlerfamilien von Generation zu Generation vererbt. Heute leben noch einige Dynastien der 20. und 30. Generation. Die Musikstücke und die sich allmählich ergebende Technik waren Familiengeheimnisse. In unserer Zeit werden Bugaku-Spiele höchstens zwei- bis dreimal im Jahr aufgeführt und ausnahmsweise der Begrüßungszeremonie für einen sehr hohen Gast aus dem Auslande angefügt. Zu den kaiserlichen Bugaku-Spielen hat das Volk in der Regel keinen Zutritt.

Neben dem echten Bugaku des Kaiserhofes leben heute noch volkstümlichere Formen des Bugaku in vielen Shintô-Tempéln weiter, so, um nur ein einziges Beispiel zu erwähnen, im Oguni-jinja der Shizuoka-Provinz. Elemente der Bugaku-Spiels und der Gagaku-Musik sind außerdem in sehr vielen Volkstänzen überall in Japan festzustellen.

Unter dem Wort Gagaku (= elegantes Spiel, raffinierte Musik) versteht man gewöhnlich die Hofmusik, sei es, daß sie das Bugaku-Spiel begleitet, sei es, daß sie allein gespielt wird, ohne Tanz. Das vollständige Gagaku-Orchester zählt heute drei Arten von Saiteninstrumenten (die Einführung solcher Musikinstrumente wie des Wagon oder Yamatogoto [= japanische Harfe] und der der mittelalterlichen Laute ähnlichen Biwa ist verhältnismäßig neu), fünf Arten von Blasinstrumenten und acht Arten von Schlaginstrumenten. Der Einfluß der Gagaku-Musik ist bis heute deutlich zu spüren, so daß wir in der modernen japanischen Musik viele bedeutende Werke finden, die von Gagaku-Motiven inspiriert worden sind[9]).

II. Das Mittelalter

Ennen-mai

Es ist nicht mit Sicherheit bekannt, wann diese neue Art des Tanzspieles entstanden ist. Die ersten Dokumente, die uns darüber Bescheid geben, stammen aus dem letzten Jahrhundert des Heian-Zeitalters (795—1186) um 1100 n. Chr. und lassen uns vermuten, es sei schon um 1075 aufgeführt worden. In den großen Tempeln der früheren Hauptstadt Nara (z. B. Tôdaiji, Hôryûji etc.) und der damaligen Hauptstadt Kyôto (z. B. Enryakuji, Onjôji etc.) erlebte dieses Tanzspiel in dem Kamakura-Zeitalter (1185—1333) eine Blütezeit, aber schon gegen die Mitte des Muromachi-Zeitalters (1333—1573) geriet es allmählich in Vergessenheit und am Anfang des Edo-Zeitalters (1603—1868) wurde es nur selten vor dem Kôfukuji-Tempel von Nara aufgeführt. Heute kennen wir nur

[9]) Über das Hin und Her der Gagaku-Musik im letzten Jahrhundert vgl. den Beitrag von Komiya Toyotaka in: Japanese Music und Drama in the Meiji Era, hrsg. von Komiya Toyotaka, übersetzt von E. D. Seidensticker und D. Keene, Tôkyô, Ôbunsha, 1956, S. 7—11.

mehr ein Gerippe des alten glanzvollen Spieles, das z. B. noch in Nikkô und in anderen Tempeln als Volkstanz vorgeführt wird.

Die Bedeutung des Wortes Ennen=mai (= „Tanzspiel, um die Jahre — des Lebens — zu verlängern") zeigt schon den Sinn des Spiels. Besonders ausgebildete buddhistische Mönche (Yûsô) führten am Ende religiöser Zeremonien das so=genannte Daishu=Tanzspiele auf, ein Teilspiel des Ennen=mai mit moralischem und erbaulichem Zweck: Knaben (die Chigoshû, nie aber Frauen) nahmen an dem Ennen=mai öfters mit dem sogenannten Chigo=Tanzspiel teil.

Es findet sich in den Dokumenten sehr wenig über die Einzelheiten der alten Ennen=Tanzspiele, z. B. über die gesprochenen Partien, die komischen Dialoge und die Lieder, welche die Aufführung des Tanzes ergänzten. Doch es ist sicher, daß nicht wenige Elemente des Tanzes einfach aus dem Bugaku übernommen wurden, z. B. das Enbu; dagegen wurde die musikalische Begleitung, besonders die des Knabentanzes, ohne Hemmung der volkstümlichen Unterhaltungsmusik, auch dem Sarugaku entliehen: vom Sarugaku soll auch, nach dem Ergebnis der neuesten Forschung, der Tanz Fûryû stammen[10]).

Bemerkenswert ist der Einfluß einiger Elemente der Ennen=mai, wie des Kaikô (Eröffnungsansprache, von einem Bonzen gehalten, um den Inhalt und den buddhi=stischen Sinn des Tanzes zu erklären), des Tsurane (ähnliche Erklärung, aber während der Aufführung, um die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Teilen des Programms herzustellen) etc., auf die Terminologie und die Sitten, die in Kabuki einen festen Platz finden sollten[11]).

Dengaku

Das erste Dokument, das uns über Dengaku=Spiele unterrichtet, ist das „Eiga=Monogatari", wo wir die Beschreibung eines 1023 stattgefundenen ländlichen Dengaku=Festes lesen können[12]). Die ursprüngliche Abstammung des Dengaku

---

[10]) Das Wort „Fûryû" hatte in den verschiedenen Epochen sehr verschiedene Be=deutungen: „Eleganz", „Raffiniertheit", ferner war es die Bezeichnung für bestimmte schöne Kostüme, später der Ausdruck für einen bestimmten Tanz und endlich für „Tanz" überhaupt. Einen Text der Fûryû=Tanzspiele im vorletzten Sinn findet man in der englischen Übersetzung von F. A. Lombard, An Outline History of Japanese Drama, London, Allen & Unwin, 1928, S. 76—79. Noch heute hat dieses Wort viele Bedeutungen; außer den oben erwähnten „Eleganz", „Raffiniertheit", z. B. „Schöne Künste", „Musikkapelle" usw.

[11]) Bei Lombard, a. a. O., S. 76—79, kann man die englische Übersetzung eines Tsurane lesen. Die große theatergeschichtliche Bedeutung der Ennen=mai als Ver=feinerung der volkstümlichen Künste (z. B. des Sarugaku) durch die Mönche und den großen Einfluß auf die Entstehung der Nô=Spiele behandelt Kawatake Shigetoshi, Nihon=Engeki=zenshi, S. 112 ff.

[12]) Das „Eiga Monogatari" (Erzählungen von den blühenden Blüten) von einem un=bekannten Autor während Horikawas Regierungszeit (1086—1106) enthält Berichte von der Zeit des Kaisers Uda (889—897) bis 1092. Aus dem Dokument wissen wir, daß 50 bis 60 weißgekleidete junge Frauen mit schwarz gefärbten Zähnen und rot geschminktem Gesicht an dem Tanz teilgenommen haben. Der sogenannte Ta=aruji (Herr der Reisfelder) dirigierte eine Art Zehn=Männer=Chor. Eine unbestimmte Zahl schwarz gekleideter Frauen, mit weiß geschminktem Gesicht, Perücken und vielleicht

u. a. von den Ta=mai wird heute mit Recht von den Gelehrten verteidigt. (Die Ta=mai oder Reisfelder=Tänze sind uralte Volkstänze, die ursprünglich nach dem Prinzip der weißen Magie auf dem Land in den verschiedenen Zeiten der Reisfelderbebauung aufgeführt wurden, um von den Göttern eine reiche Ernte zu erflehen und zu erzwingen. Sie werden heute noch auf dem Land gezeigt, ohne aber die ursprüngliche Bedeutung zu haben.) Bald wurden zahlreiche andere fastnachtspielartige „Attraktionen" hinzugefügt, Jonglier= und Akrobatikkunst=stücke, Tänze verschiedenen Ursprungs (sie waren am Anfang wenigstens ziem=lich ungeordnet) mit musikalischer Begleitung (außer den in Fußnote [11]) ange=führten Musikinstrumenten) von Becken. Das Dengaku=Spiel, zum Vergnügungs=theater des Volkes geworden, erfuhr eine schnelle Verbreitung, aber gleichzeitig absorbierte es auch vornehmere Elemente aus dem Sangaku und Gigaku: Wir besitzen Zeugnisse, die schon für das Jahr 1095 (also für das letzte Jahrhundert des Heian=Zeitalters) prächtige Aufführungen in den buddhistischen und shin=toistischen Tempeln der einzelnen Städte bestätigen. Die Existenz zweier Den=gaku=Schulen schon seit dem Ende des Heian=Zeitalters, die „Honza" (Haupt=schule) in Kyôto und die „Shinza" (Neue Schule) in Nara, zeigte die Tendenz der Dengaku=Schauspieler, den jetzt zum Teil einer komplizierten Tempelauf=führung gewordenen, ursprünglich aber ländlichen Volkstanz in ein unabhän=giges Kunsttheater zu verwandeln.

In einer weiteren Phase der künstlerischen Entwicklung während des Kama=kura=Zeitalters wurde das Dengaku=Spiel auch zur Unterhaltung des Militär=adels leidenschaftlich gepflegt. Der damalige tatsächliche Herrscher Japans, der Shôgun Hôjô Takatoki (1303—1333), faßte eine besondere Vorliebe für das Dengaku, nahm es unter seinen Schutz und tanzte oftmals sogar selber mit.

Obwohl der Schauspieler die Bezeichnung „Dengaku=hôshi" (Dengaku=Mönche), den Eigennamen mit der den Mönchen vorbehaltenen Endung =ami und den völlig rasierten Kopf echter Mönche beibehielten, vergaßen sie de facto allmählich das Mönchsleben und bildeten echte Theater=Ensembles, die sich immer mehr vom Tempel unabhängig machten, dem sie am Anfang als Teil der Tempelgemeinschaft eingegliedert waren. Die verschiedenen Tempel standen in einem gespannten Konkurrenzverhältnis zueinander, was einen großen schauspieltechnischen Fortschritt der Tempel=Ensembles und der nun frei ge=wordenen neuen Schauspielertruppen zur Folge hatte. Um auch die Gunst des anspruchsvollsten Publikums, des Adels, zu gewinnen, wurde eine Läuterung des Dengaku durch Entfernung der vulgären Elemente durchgeführt. Man führte auch einen gesprochenen Dialog ein, dessen Handlung auf geschichtlichen Be=gebenheiten oder auf buddhistischen oder schintoistischen Legenden beruhte. Wir finden also in diesen raffinierten Formen des späteren Dengaku, die Den=

Blumenschmuck in den Haaren, tanzte und spielte zugleich Koshitzuzumi (eine Art Trommel, an der Taille festgebunden), Flöten und Sasara (eine Art Kastagnetten). Den japanischen Text mit einer kurzen Erklärung findet man bei Kawatake Shige=toshi, Nihon Engeki=zenshi, S. 118 ff., bei Lombard, a. a. O., S. 28—30, eine freie, sehr lesenswerte (aber nicht immer exakte) Übersetzung.

gaku=no=nô (Kunst=Dengaku) genannt wurden, schon Personen und dramatische Elemente, die sich nachher in den berühmten Nô=Spielen entfalten sollten. Die Beziehung zwischen Dangaku=Spiel und Nô=Spiel (dessen Auftreten mit Kanami und Zeami in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bald das Ende des Den=gaku bedeutete[13]), ist auch konkret damit zu beweisen, daß der als Gründer des Nô=Spiels berühmte Kanami Kiyotsugu den Dengaku=Schauspieler Itchû, den Stolz der Honza=Schule, als sein Vorbild betrachtete.

Die Nô=Spiele

A. Die Geschichte

Sarugaku=no=nô. Die ersten Dokumente, die uns über „Nô" als Thea=teraufführung berichten, verbinden dieses Wort (das das künstlerische Können, die künstlerische Geschicklichkeit bezeichnet, auf englisch: skill, power) nicht nur mit den raffinierten Formen des Dengaku — und so unterscheidet es sich von dessen vulgären Formen —, sondern auch und hauptsächlich mit dem Saru=gaku. Sarugaku=no=nô wurden gewöhnlich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die klassischen Nô=Spiele genannt, die als eine typische, weltbekannte und in ihren unverwechselbaren Eigentümlichkeiten einzigartige Theaterkunst heute noch weiterleben[13a]).

---

[13]) Als Beispiel eines als Teil eines Kabuki=Stückes noch erhaltenen Dengaku vgl. F. Bowers, Japanese Theater, S. 11 f. Wichtiger ist aber die englische Übersetzung einer der drei übriggebliebenen Dengaku=Texte, Kikusui, bei Lombard, a. a. O., S. 83—86. Es handelt sich hier jedoch um ein Stück, das vom volkstümlichen Ursprung des Dengaku weit entfernt ist und schon eine interessante Ähnlichkeit mit dem Nô zeigt. Über Dengaku im allgemeinen berichtet ebenfalls Lombard, a. a. O., S. 70—83.

[13a]) Die Literatur zum Nô=Spiel ist verhältnismäßig reich auch an Werken in den verschiedenen europäischen Sprachen. Die Werke, die bis 1954 erschienen sind, wurden musterhaft zusammengestellt in der schon erwähnten Bibliographie du Théâtre japonais von R. Sieffert. Man muß aber noch folgende Werke hinzufügen: Eben R. Sieffert verdanken wir eine neue Übersetzung mit Einleitung und Erklärung zu Zeamis Werk: Zeami, La tradition secrète du Nô, suivie d'une journée de Nô, Paris, Gallimard, 1960. In der Abteilung „Dance, Drama, Music" (S. 763—854) von Gunji Masakatsu, Yamamoto Jirô, Sugiyama Makoto, Haneda Yoshiaki des Werkes: Japan, its Land People and Culture, compiled by Japanese National Commission for UNESCO, Printing Bureau, Ministry of Finance, Tôkyô 1958, S. 787—794, kann man u. a. eine gute Übersicht über die geschichtliche Entwicklung der Nô=Spiele finden. Dazu das schon erwähnte Werk von P. Arnold, Le Théâtre Japonais, Paris 1957, S. 23 bis 144; die kurze, gute Zusammenfassung des schon erwähnten Artikels von G. Morichini „Giappone" in der Enciclopedia dello Spettacolo, Band V. In deutscher Sprache wollen wir hier die wohl noch nützliche, doch teilweise schon überholte Behandlung von Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, Leipzig, Amelangs, 1905, S. 370—406, erwähnen. Wichtige Werke sind ferner: F. Perzynsky, Japanische Masken, Nô und Kyôgen, Berlin, De Gruyter, 1925, 2. Bd., wo man außer der Spe=zialinformation über die Masken auch eine lesenswerte Einführung finden kann (Bd. I., S. 1—19); die recht gute Forschung von Wilhelm Gundert, Der Shintoismus im Japanischen Nô=Drama, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 19, Leipzig 1925; Wolfgang von Gersdorff, Japanische Dramen (für die deutsche Bühne bearbeitet von . . . . .), Jena, Diederichs, 1926,

Es gibt keine einheitliche Meinung unter den Forschern über die Ursprünge und die Zeit der Einführung des primitiven Sarugaku in Japan. Wahrscheinlich wurde das Wort „Sarugaku" schon im 11. Jahrhundert gebraucht, um das Wort „Sangaku" volkstümlich auszusprechen oder wenigstens um dadurch das Sangaku-Spiel (= vielleicht „unordentliches" oder komisches Spiel), eine Art Varieté-Vorstellung, die schon während des Nara-Zeitalters (710—794) aus China eingeführt worden war, zu bezeichnen. Während die damalige Aristokratie im Bugaku die Befriedigung des Wunsches nach einem raffinierten Schauspiel nach chinesischer Mode gefunden hatte, hatte das Volk mit nicht weniger Begeisterung die Einführung der Sangaku-Spiele gefeiert, die, reich an Mimik, an Akrobatik-, Jongleur- und Illusionskunststücken, an volkstümlicher Musik und Tanz, schon seit langer Zeit bei den chinesischen Massen sehr erfolgreich gewesen waren. Auch der Kaiserhof von Nara zeigte Interesse für diese Unterhaltungskunst und schuf ein besonderes Amt, das sogenannte Sangakko, um diese Aufführungen zu fördern[14]). Der Entwicklungs- und Japanisierungsprozeß des Sangaku zeigt die Tendenz, ähnlich wie bei den Dengaku-Spielen, immer mehr das anspruchslose und varietéartige einfache Sarugaku (= Affenmusik, vielleicht wegen des possenhaften Inhalts und der grotesken Mimik der Schauspieler) in eine kunstvolle Form anspruchsvollen Theaters (Saragaku-no-nô) zu verwandeln. Man führte bald auch Sketches und komische Szenen ein, die die

---

gibt eine einfache allgemeine Einführung ins Nô und Kabuki (S. 1—18); Fritz Rumpf, Yôkyoku, Zur Geschichte des Nô-Spiels, in: Curt Glaser, Japanisches Theater, Berlin-Lankwitz, Würfel, 1930, S. 171—187, wo man auch einen kurzen Aufsatz von Friedrich Perzyński, Vom Nô, S. 165—170, lesen kann; Peter Weber-Schäfer, Ono no komachi, Gestalt und Legende im Nô-Spiel (Studien zur Japanologie, Band II) Wiesbaden, Harrassowitz, 1960; H. Bohner, Nô. Die einzelnen Nô, Tôkyô 1956. Wichtig sind die zwei (leider längst vergriffenen) Werke (Übersetzungen von Nô-Stücken und Einleitung): Noël Peri, Le Nô, Maison Franco-Japonnaise, Tôkyô 1944; Gaston Renondeau, Nô, Maison Franco-Japonnaise, Tôkyô 1950. Die gründlichste Forschung in japanischer Sprache über die Elemente, die in dem klassischen Nô-Spiel zusammengeflossen sind, bleibt das unentbehrliche Werk des Prof. Nose Asaji, Nôgaku Genryû Kô (Forschung über die Ursprünge des Nô-Spieles), Tôkyô, Iwanami 1938. In mehr als 1500 Seiten werden u. v. a. Themen behandelt, wie: Sumô-Ringkampf und Sangaku, Kagura und Sangaku, Das volkstümliche Sarugaku und das Sarugaku des Adels, Yamato-Sarugaku, Omi-Sarugaku und die verschiedenen Schulen, Beziehungen zwischen Dengaku-no-nô und Sarugaku-no-nô, das Dengaku usw. Weitere japanische Literaturangabe bei Sieffert, Bibliographie usw.

Über Zeami in deutscher Sprache vgl.: Oscar Benl, Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels, Geheime Kunstschriften aus dem 15. Jahrhundert, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Wiesbaden, Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1952, Nr. 5. Dazu die drei Aufsätze von Hermann Bohner, bei der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens in Tôkyô erschienen: Seami, Der Neun Stufen Folge, 1943; Seami, Buch von der Höchsten Blume Weg, 1943; Seami (Zeami), Blumenspiegel, Erster Teil: Die sechs Motto, 1953. Eine englische Übersetzung von Wilfrid Whitehouse des „Kadensho" von Zeami, vgl. in Monumenta Nipponica, IV., 2 (1941), und V., 2 (1942). Eine ausgezeichnete Einführung in die japanische Geistesgeschichte mit reichhaltiger Bibliographie darüber bietet: O. Benl und H. Hammitzsch, Japanische Geisteswelt, Baden Baden 1956.

[14]) Die Tatsache, daß dieses Amt im Jahre 782 abgeschafft wurde, wird als Beweis angeführt für die große Verbreitung, die keine Unterstützung des Kaiserhofes mehr brauchte.

menschlichen Schwächen verspotten[15]). Schon das 1058 von Fujiwara Akihira verfaßte Werk „Shin=Sarugaku=ki" (= Neue Aufzeichnung des Sarugaku) bestätigt, daß das Sarugaku in seinen hundertfältigen Spielen zahlreiche Elemente der gesamten japanischen Schauspielkünste in sich barg, vom Kabuki, Nô, Kyôgen über das Ningyô=Jôruri bis hinunter zum vulgären Schaubudenzauber mit Seiltanz, Akrobatik auf der Leiter und Tanzen auf einem Ball. Das Sarugaku erweist sich also als unerschöpfliches Reservoir für alle späteren Schaukunstentwicklungen. Parallel zum Dengaku hatte sich das Sarugaku als Unterhaltung in den Festlichkeiten der buddhistischen Tempel (Tera) und Shintôschreine (Jinja) eingebürgert. Dort fand die Läuterung und die künstlerische Entwicklung statt, die die vulgären Elemente des primitiven Sarugaku=no=nô schaffen sollte. Die Darsteller waren Berufsschauspieler (wenigstens zum großen Teil), die als Sarugaku=no=nô=hôshi oder Bonzen des Sarugaku bezeichnet wurden und in Wirklichkeit wahrscheinlich japanisierte Nachkommen der aus China und Korea eingewanderten Sangaku=Künstler waren. Diesen Ausländern hatten sich bald andere einheimische Schauspieler angeschlossen, die im Mönchsgewand den Schutz der damals mächtigen buddhistischen Tempel, die Befreiung aus harten Steuer= und Arbeitsverpflichtungen sowie die Möglichkeit suchten, die eigene Kunst zu vervollkommnen. Nach den blutigen Kriegen am Ende des Kamakura=Zeitalters und am Anfang des Muromachi=Zeitalters entstanden im 14. Jahrhundert die sogenannten „Za" (eine Art von Schauspielerzünften), die sich von den einzelnen Tempeln das Aufführungsmonopol erwarben: es handelte sich um echte Schauspielertruppen, die unter dem Schutz eines Tempels standen und dort regelmäßig Aufführungen veranstalteten, im Gegensatz zu den freien Laienschauspielgruppen (Te=Sarugaku), die auch in Form von „Onna=Sarugaku" (Frauen=Sarugaku), „Chigo=Sarugaku" (Knaben=Sarugaku) etc. weite Verbreitung fanden. Wir sehen also deutlich, daß das Sarugaku, die Vorstufe der Nô=Spiele, seine Energien aus dem echten Volksleben der damaligen Zeit bezog.

Die Schauspieltruppen des Sarugaku, die den größten Ruhm erlangen, sind die vier Gruppen „Kongô", „Komparu", „Hôshô" und „Kanze" des Yamato=Sarugaku, drei Gruppen des Ômi=Sarugaku und zwei Gruppen des Ise=Sarugaku. Kanami und sein Sohn Zeami, die als Begründer der klassischen Nô=Spiele sehr berühmt geworden sind, waren Mitglieder jener Gruppe von Yamato=Sarugaku, die nach dem Jugendnamen Kanamis (Kanze=maru) Kanze genannt wurde[15a]).

K a n a m i u n d Z e a m i[16]). D i e E n t w i c k l u n g b i s h e u t e. Kanami

---

[15]) Es fehlt nicht an Entgleisungen in das Triviale und Obszöne. Vgl. z. B. Arnold, a. a. O., S. 14 f.

[15a]) Nach Perzyński dagegen wäre das Wort „Kanze" vom Zeamis Neffen Onami (Motoshige) aus den Namensvorsilben K a n=ami und Z e=ami gebildet worden (Japanische Masken, I., S. 8). Doch wird die im obigen Artikel gegebene Ableitung des Namens Kanze heute fast allgemein angenommen. Vgl. z. B. Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki=zenshi, S. 154.

[16]) In der Transkription sind wir der heute geläufigeren und mehr der heutigen japanischen Aussprache entsprechenden Schreibweise: „Kanami, Kanze, Zeami, Kadensho" gefolgt, an deren Stelle öfters noch „Kwan=ami, Kwan=ze, Seami, Kwadensho" zu finden ist.

(Kiyotsugu Kanze, 1333–1384) war mit dem vorwiegend epischen Charakter des Yamato-Sarugaku nicht zufrieden: als er das Alter von vierzig Jahren erreicht hatte, führte er Reformen ein, die eine große Bedeutung in der Geschichte des Sarugaku haben sollten. Er fügte tänzerische und lyrische Elemente hinzu, die er dem Ômi-Sarugaku entnommen hatte, und schuf sehr wahrscheinlich auch einen originellen und erfolgreichen Singstil. So wäre die originelle Synthese entstanden, die viele Gelehrte als erstes Nô-Spiel betrachten. Dagegen halten andere Autoren für den wahren Vollender der Nô-Spiele seinen Sohn Zeami (Motokiyo Kanze, 1363–1443), der die geheimnisvollen mystischen Akzente des Ômi-Sarugaku betonte und keine Hemmung hatte, die besten individuellen Eigenheiten der anderen Sarugaku- und Dengaku-Schulen, und alles, was er direkt oder indirekt von den besten damaligen Schauspielern (wie von den berühmten Dengaku-Spielern Itchû und Zôami, dem Kuse-mai-Tänzer Otsuru, dem Ômi-Sarugaku-Spieler Kenô, dem Schauspieler Kôtarô aus der Komparu-Schule) gelernt hatte, in die neue Kunst zu verschmelzen. Zeami also war bemüht, aus allen zeitgenössischen Schauspielformen das Wesentliche herauszuheben und zu einem einzigen mehr verfeinerten Spiel zusammenzufassen. Die starke Persönlichkeit Zeamis spielt eine außerordentlich große Rolle nicht nur in der Geschichte der Nô-Spiele, sondern auch in der Theater- und Geistesgeschichte Japans überhaupt. Er war Autor von ca. hundert Nô-Spielen (Text und Musik, darunter die unsterblichen „Hagoromo", „Takasago", „Shunkan" etc.), berühmter Regisseur und vom Publikum vergötterter Schauspieler und schließlich erster großer Theoretiker des japanischen Theaters. Seine zahlreichen Schriften ermöglichen es uns, den Geist des Nô, der japanischen Kunst überhaupt und die theatergeschichtliche Situation am Anfang des klassischen japanischen Dramas zu verstehen: ich erwähne nur das sehr berühmte Kadensho (Das Buch, um die Blume zu übermitteln) und das Hanakagami (Der Spiegel der Blume).

Der große Erfolg Kanamis und besonders Zeamis war zu einem nicht geringen Teil der freundlichen Gesinnung und der finanziellen Hilfe des dritten Shôgun der Ashikaga-Familie, Yoshimitsu (1367–95) zu verdanken[17]). Man darf aber nicht glauben, daß in der Zeit Zeamis die Nô-Spiele die aristokratische und stilisierte Form hatten, die wir heute vorfinden. Zeamis Aufführungsart war sicher bedeutend klarer, einfacher, auch für Nichteingeweihte verständlich und zugänglich, was viel zur Popularität der Nô-Spiele beitrug, was man aber nicht mit Primitivität verwechseln darf. Denn nach den Theorien Zeamis sollte nämlich der Schauspieler so spielen, daß auch der über die geheimnisvolle Tiefe nichts wissende Zuschauer große Freude erleben konnte. Erst später, etwa sechzig Jahre nach Zeamis Tod, wurde das Nô-Spiel durch die Bearbeitung von Nobumitsu, Nagatoshi usw. allmählich zeremonieller, reicher an prächtigen Kostümen,

---

[17]) Yoshimitsu war ein kluger Gönner der Künste: Er war mit dem genialen und außerordentlich schönen Zeami durch eine intime Freundschaft verbunden. Über die Beziehungen zwischen den großen Künstlern und den Shôgun Yoshimitsu vgl. A. Waley, The Nô Plays of Japan, London 1921 (third impression 1954), S. 19 ff.

mit einem Wort aristokratisch. Die Entwicklung zum formelhaften symbolischen Spiel, wie wir es aus heutigen Aufführungen kennen, vollzog sich im Tokugawa-Zeitalter. Das endgültig ausgeformte Nô-Spiel erreichte seine Blütezeit in der Genroku-Periode um 1700. Die Tokugawa-Regierung (Bakufu) setzte das Nô als staatliches Zeremonienspiel (Shikigaku) des Bakufu ein, förderte Nô-Aufführungen als bevorzugte Unterhaltung des Shôgun-Hofes in Edo. Seine Schauspieler wurden zu Staatsbeamten ernannt und von der Regierung besoldet. So büßte das in formalen Traditionen erstarrende Nô-Spiel seine ursprüngliche Bedeutung als Volksschauspiel allmählich ein. Das Interesse des breiten Publikums wandte sich den beiden aufsteigenden, immer weitere Kreise ziehenden Schauspielkünsten Kabuki und Ningyô-Jôruri zu. Die staatlichen Nô-Spieler wurden in einzelne Schulen eingeteilt und nach einer strengen Rangordnung gereiht. Jeder Schule stand ein „Iemoto" (Meister) vor, der der Bakufu gegenüber für den Schulbetrieb verantwortlich war. In vielen Fällen wurde das Amt des Iemoto vom Vater auf den Sohn weitergegeben. Infolge der staatlichen Durchorganisierung verloren die Nô-Spieler die ihnen früher innewohnende Lebendigkeit und öfters sanken sie in künstlerisch leere Virtuosität, in hohlen Formalismus ab. Zur Zeit der Meiji-Restauration (1868) hätte man die Gelegenheit ergreifen sollen, das nun von den Vorschriften der Tokugawa-Regierung befreite Nô-Spiel in fruchtbarere Bahnen zu lenken. Doch die Nô-Spieler, die an die staatliche Regelung und finanzielle Sicherung seit 300 Jahren gewohnt waren, hielten am privilegierten Iemoto-System fest und baten den neuen Geldadel um Unterstützung. Dadurch wurde der Nôgaku-Kreis immer exklusiver und konservativer. Eine ähnliche Entwicklung ist auch in den letzten Jahren festzustellen: Trotz der durch den zweiten Weltkrieg verursachten politischen und sozialen Umwälzungen haben sich die Verhältnisse der Nô-Spiele kaum verändert. Immerhin gibt es heute einige junge Nô-Schauspieler, die sich des unguten Zustandes bewußt sind und versuchen, das bestehende System zu reorganisieren. Es ist zu wünschen, daß ihren Bemühungen Erfolg beschieden sei und es ihnen gelingen möge, eine neue Belebung der Nô-Spiele herbeizuführen[18]).

---

[18]) Das Iemoto-System band jeden Schauspieler an eine bestimmte Stufe der starren Rangordnung innerhalb einer Schule, kontrollierte die Unveränderheit der Formen und der unmittelbaren mündlichen Überlieferung und lähmte dadurch jedes künstlerische Streben nach einer originellen Belebung der Tradition. Heute noch hat der Iemoto eine große Macht: er behält das Recht, z. B. den Text und die Musik der Nô-Spiele zu revidieren und zu veröffentlichen, einem Schauspieler die Erlaubnis zu geben oder zu verweigern, ein bestimmtes Nô-Stück zu spielen, ihn zu bestrafen, usw. Über dieses Problem und über die Bestrebungen der jungen Generation, neue Nô-Stücke in moderner Sprache und mit modernen Problemstellungen darzustellen, auch mit Hilfe von Schauspielern, die aus Shingeki kommen, usw., vgl. die linksgerichtete Broschüre: „The Present Condition of Dramatics in Japan", hrsg. von Engeki Jikkô Iinkai, Tôkyô 1959, S. 12 f. Über das Iemoto-System berichtet ausführlich Nishiyama Matsunosuke in seiner 629 Seiten langen Abhandlung: Iemoto no Kenkyû, Tôkyô, Hasekura-Shoten.

Der begabte Schriftsteller und Dramatiker Mishima Yukio gehört der modernen Richtung an, die Vorwürfe aus den alten Nô-Spielen in moderne Dramen übernimmt. Vgl. seinen Artikel: „Modern Noh Plays and Modern Plays", in New Japan, vol. 11,

Heute noch existieren verschiedene Nô-Schulen, z. B. die Hôshô-, Kita-, Umewaka-Schule; die stärkste aber ist zweifellos die Kanze-Schule, die mehr als die Hälfte der Gesamtzahl der Nô-Pfleger einschließt (z. B. gehörten im Jahre 1957 von den 1060 Nô-Pflegern, die sich nach offiziellen Statistiken in den verschiedenen Schulen mit dem Nô-Spiel beschäftigten, 594 der Kanze-Schule an). Das bedeutet auch wirtschaftliche Macht, weil ein guter Teil der Einkünfte von den Mitgliedern stammt.

Die Bestrebungen der jungen Generation finden einen harten Widerstand von Seite der streng konservativen Organisation innerhalb der verschiedenen Schulen, von der sie wirtschaftlich und praktisch, wie etwa in der Benützung der ungefähr dreißig noch bestehenden Theater, in der Benützung der Kostüme usw., vollkommen abhängig sind. Vielleicht ist die Zukunft der Nô-Spiele mit der Befreiung aus dieser Abhängigkeit verbunden.

B. Verschiedenes über Nô

Das Nô-Spiel besteht aus Gesang, Rezitativ, Musik und Tanz: Elemente, die harmonisch zu einem von strengen ästhetischen Gesetzen regierten Stil zusammengeschmolzen sind, um eine eigentümliche Einheit zu erzeugen, die vielleicht an ein Singspiel, eine Oper, ein griechisches Chordrama, ein Tanzdrama, ein deutsches Oratorium erinnern könnte, aber doch in ihrem Wesen ein „Unicum" bleibt[18a]).

1960, S. 195—199, ed. by the Mainichi Newspapers. Vgl. auch die englische Übersetzung: Yukio Mishima, Five Modern Noh Plays, transl. by Donald Keene, New York 1957. Eine deutsche Übersetzung aus dem Englischen gab die Universaledition, Wien, als vervielfältigtes Bühnenmanuskript heraus. Diese modernen Nô-Stücke wurden schon in Stockholm, in mehreren deutschen Städten und in Wien gespielt. Von Yukio Mishima vgl. auch: „Gruß von einem Schiff", Spiel in einem Akt, Übersetzung von Tatsuji Iwabuchi, in: Akzente, 6/1959, S. 530—538.

Über die unerwartete Wiederbelebung der klassischen Nô-Spiele und deren verändertes Publikum in den allerletzten Jahren, vgl. Sieffert, Introduction zu: Zeami ... usw., S. 42: „... A quatre siècles de distance, le nô retrouvait un public sinon tout à fait populaire, du moins plus nombreux que par le passé, assez nombreux en tout cas pour lui assurer, dans une liberté jamais connue, une vie plus décente qu'au temps du mécénat. Ce qui frappe aujourd'hui c'est la jeunesse de ce public, qui contraste fortement avec ce qu'on pouvait voir dans les salles il y a dix ans à peine. Il est trop tôt pour assurer de la suite de ce mouvement, mais comme il a son origine, non dans une snobisme passager, mais dans l'élevation général du niveau culturel de la nation, il est permis d'être optimiste."

[18a]) Mit der Intuition eines empfindlichen und gewandten Theaterfachmannes hat Renato Simoni folgendermaßen ein heutiges Nô-Spiel beschrieben (man vergleiche die recht dichterische und originelle Sprache im IV. Band der „Storia del Teatro" von Silvio D'Amico, Milano, Garzanti, 4. Aufl. 1958, S. 252): „Königreich des blassen Traumes, der abendlichen Milde, fast des Zerfalles jeder konkreten Form in dünne Nebel und in gedankenbeladene Traurigkeit. Jede Bewegung, jede Gebärde drückt mit schwierigem Symbol, mit Worten, die nur die Eingeweihten verstehen, mit Zitaten aus buddhistischen Texten, die langsam aus dem mit Stillschweigen alternierenden Abklingen der Musik emportauchen, nicht einen Begriff aus, auch nicht ein Gefühl, sondern nur dessen Hauch ... Die menschlichen Gestalten rasten ... an jener Grenze der Schatten, die das Reale vom Irrealen scheidet — und die Hauptdarsteller sind schon fast immer in das Gesetz durch das Tor des Todes eingegangen; sie sind zwar

Die gesungenen Texte (utai) der Nô-Spiele haben einen hohen literarischen Wert[19]). Es sollen 1758 vollständige Nô-Stücke, Fragmente und Titel vorhanden

---

Geister, arme Verstorbene, die keine Ruhe haben und als Verlorene umherirren, innerhalb des Herbstes der Erde und der Seele, der die Blätter und die Erinnerungen der verbrauchten Existenz vermodern läßt: in der Erwartung, daß die Gebete eines Lebenden einen neuen schmerzerfüllten Frühling nach dem Kreise der Reinkarnationen beschleunigen. Statt die Aktion hervorzuheben, negiert das Nô die Aktion oder die Beschreibung einer in der Ferne der Zeit getrübten Aktion ..."

Diese Beschreibung ist typisch für eine Reihe ähnlicher Schriften westlicher Theaterfachleute, die durch eine echte Nô-Aufführung stark beeindruckt wurden und intuitiv viele Elemente daraus richtig erfaßt haben, ohne eine entsprechende Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der Nô-Spiele zu besitzen. Die Forschung hat aber bewiesen, daß der heutige Rhythmus des Nô viel langsamer ist als ursprünglich (heute dauert dasselbe Stück zweimal so lange wie in der Zeit Zeamis) und einfach eine für die künstlerische Lebendigkeit des Nô nicht gerade positive Frucht des Kristallisierungsprozesses dieser im Tokugawa-Zeitalter „aristokratisch" gewordenen Kunst ist. Sprachschwierigkeiten brachten es dazu, daß einige Sätze, die ursprünglich leicht verständlich waren, als „esoterisch" und „geheimnisvoll" ausgelegt wurden. Die sogenannten „Geheimnisse" der Nô-Kunst (vgl. z. B. die „Geheimlehre" Zeamis) sind nichts anderes als Tricks der Schauspielkunst. Übrigens gilt dasselbe für die sogenannten „Geheimüberlieferungen" (denshô), die es in den meisten japanischen Künsten gegeben hat (vgl. z. B. in bezug auf die Waka, H. Dumoulin, Die Erneuerung des Liederweges durch Kamo Mabuchi, in Monumenta Nipponica, 1943, VI., S. 112 ff.). Deshalb trifft die nüchterne Beschreibung des Nô von R. Sieffert besser Wesen und geschichtliches Werden dieser Kunst: „Long poème chanté et mimé, avec accompagnement orchestral, généralement coupé par une ou plusieurs danses qui peuvent n'avoir aucun rapport avec le sujet." (Introduction zu: Zeami usw., S. 15.) Vgl. dazu aber auch die Anmerkung [28b]).

[19]) Die „Utai" (= Lieder), öfters als „Yôkyoku" bezeichnet (= Gesänge), haben nicht nur eine große Bedeutung als literarische Werke, sondern sind auch religionsgeschichtlich für eine Untersuchung der japanischen Weltanschauung der Zeit wichtig; sie sind ebenfalls wichtige Dokumente für die Sprachwissenschaft, besonders wegen der Partien, die in der damaligen Umgangssprache geschrieben sind. Wilhelm Gundert in seinem erwähnten Werk: „Der Schintoismus im Japanischen Nô-Drama" hat die erste Hauptströmung der japanischen Religiosität gründlich untersucht: Er prüft 50 Nô-Stücke, von denen es entweder eine Übersetzung oder wenigstens eine Zusammenfassung gibt; daraus entwickelt er im zweiten Teil eine überzeugende und zusammenhängende Darstellung des Schintoismus des Nô-Dramas. Sein Werk bleibt wohl das beste, das in deutscher Sprache über Nô-Stücke geschrieben worden ist. G. Renondeau hat den Buddhismus im Nô untersucht in seinem Werk: „Le Bouddhisme dans le Nô" Publication de la Maison Franco-Japonaise Serie B Tome II, Tôkyô 1950.

Er schreibt: „Le shintoisme et le bouddhisme imprègnent tous les deux les nô. Toutefois la part du bouddhisme est la plus importante, non seulement parce que le nombre des pièces qu'il a marquées est plus grand, mais aussi parce que le shintoïsme ne pouvait, et pour cause, introduire dans le théâtre un élément philosophique, mais seulement des cérémonies destinées à implorer les faveurs des divinités, à les remercier, à las glorifier. Le reflet de la pensée bouddhique, infinement plus élévée, plus subtile, plus complexe, est d'un tout autre intérêt" (a. a. O., S. 2). Die zwei Religionen aber waren in der Zeit zu einem Kompromiß gekommen; die buddhistische Umdeutung des gesamten Shintoismus war schon stark eingewurzelt, ohne doch das ursprüngliche shintoistische Empfinden zu verdrängen: „Was uns als unerträglicher Gegensatz erscheinen möchte, steht in den Nô-Dramen ganz unvermittelt friedlich nebeneinander ... Man kann als Kulturkritiker diesen Gang der Dinge um die Einheitlichkeit und Tiefe des japanischen Geisteslebens willen beklagen, man kann auch eine Ursache dafür suchen in einem gewissen Mangel an geistiger Energie und strenger Folgerichtigkeit. Den Nô-Dramen aber, sofern sie diese Unausgeglichenheit widerspiegeln, wird man zugestehen müssen, daß sie mit ihrem hohen ästhetischen Schwung

gewesen sein, aber heute werden die Nô=Spiele, die zur Aufführung kommen, praktisch nur aus einem Repertoire von etwa 240 Stücken gewählt.

Klassifikation. Die Nô=Stücke werden nach einer dramaturgischen Regel komponiert, die sowohl die innere Struktur des Stückes als auch die Zusammenstellung eines Programmes für die Aufführung beherrscht. Es ist die sogenannte Regel der jo, ha, kyû[20]), die ungefähr einem Einführungsrhythmus

---

und feierlichen Pathos eine Atmosphäre schaffen, in der das Nebeneinander schintoistischer und buddhistischer Motive nicht als störender Widerspruch, sondern als anmutige Mannigfaltigkeit und willkommene Abwechslung empfunden wird." (W. Gundert, a. a. O., S. 274.)

Die „Utai" weisen Prosateile (Kotoba) und -Teile in Versen auf, die verschiedene Namen haben, z. B. Age=uta, Kuse, Issei usw., unter denen Edelsteine lyrischer Dichtung sind. Über die Metrik, den literarischen Stil, die Schwierigkeit einer europäischen Übersetzung und über die Dramaturgie der Nô=Stücke im allgemeinen vgl. die „Introduction" des klassischen Werkes von A. Waley, The Nô Plays of Japan, besonders S. 32 ff. Über die Quellen der Themen der Nô=Stücke kann man die kurze Abhandlung von Zemmarô Toki, Japanese Nô Plays, Tôkyô 1954, S. 120 ff. vergleichen.

[20]) „In terms of Western Music the jo, ha and kyû may be compared to the three movements in contrasted rhythms of a sonata=exposition, development and recapitulation." Zemmarô Tôki, a. a. O., S. 10. Vgl. dort eine längere Erklärung dieser Regel des Rhythmus, und S. 126 die Klassifikation nach den fünf Gruppen, der wir auch in dieser Arbeit gefolgt sind. Über jo, ha, kyû: vgl. R. Sieffert, Introduction zu: Zeami etc. S. 24—27 und S. 320, Anm. 13; vgl. ebenda S. 121—124 den wichtigen Text aus dem kakyô (Miroir de la fleur).

Ein Schema des dramaturgischen Aufbaus eines Nô=Stückes mag zugleich auch die Nô=Terminologie zusammenfassen und die gewöhnlich unveränderte Struktur der Nô=Spiele besser verständlich machen. Wir übernehmen mit wenigen Änderungen das Schema aus der Einführung des erwähnten Werkes von Wolfgang von Gersdorff, Japanische Dramen, Jena, 1926: vgl. auch R. Sieffert, a. a. O., S. 27—28.

I. Erklärung (Exposition)

1. Auftritt des Waki.
   a) Musikalische Ouverture (Shidai no hayashi).
   b) Das Hauptthema des Spieles wird in einer zweizeiligen Strophe (Shidai) zusammengefaßt, die der Chor (Ji=utai) wiederholt.
   c) Einführende Mitteilung in Prosa, die darüber Aufschluß gibt, welche Person den Waki darstellt und welche Zwecke und Ziele er verfolgt (Nanori).
   d) Gesungene Reisebeschreibung mit Schilderung der durchwanderten Landschaft (Michiyuki).
   e) Rezitierte Ortsangabe (Tsuki=serifu).
2. Auftritt des Protagonisten (Shite), mit Orchesterbegleitung(Issei no Hayashi),
   a) das Hauptthema wird in stärkerer Pointierung noch einmal poetisch wiederholt (Issei) und
   b) in einem Liede umschrieben (Sashi=uta).
3. Dialog, in welchem durch prosaische Fragen des Waki die Situation so weit aufgeklärt wird, daß die Verwandlung vorbereitet erscheint. Den poetischen Ausklang bringt ein Chorgesang (Shodô).
4. Steigerung. Der Dialog (Rongi) wird poetisch fortgeführt und gipfelt abermals in einem Chorliede, das sich oft beträchtlich ausdehnt. Findet die Verwandlung oder der Kostümwechsel nicht auf offener Bühne statt, so geht der Protagonist indessen von der Bühne ab.

II. Zwischenspiele (Ai=kyôgen)

Einführung einer komischen Figur, der kyôgen=kata, welche z. B. die Vorgänge kontrastierend glossiert. Inzwischen findet die Verwandlung des Protagonisten (Shite) statt.

(jo), einer zarten und komplizierten Entwicklung (ha), einem Höhepunkt der Steigerung und Finale (kyû) entsprechen soll.

1. Waki=nô oder Kami=mono (Gottheit=Stücke). Der Hauptdarsteller ist eine Gottheit. Oft wird die Handlung aus mythologischen Legenden entliehen oder wird die Entstehungsgeschichte eines Shintoschreins erzählt usw., z. B. Okina, Takasago, Yôrô usw.

2. Shura=mono oder otoko=mono (Kriegsstücke oder Mannsstücke). Der Hauptdarsteller ist gewöhnlich der Geist eines berühmten Samurai, der einem reisenden Mönch seine Heldentaten erzählt: z. B. Tamura, Tanadori usw.

3. Katsura=mono oder Onna=mono (Perückenstücke oder Frauenstücke), die die leidenschaftliche Liebe einer Heldin dramatisieren: z. B. Matsukaze, Yûgao usw.

4. Kyôja=mono oder Kurui=mono (Irrsinnige Frauenstücke oder Irrsinnigenstücke), die das Grauen einer Frau dramatisieren, die irrsinnig geworden ist, weil sie den Sohn oder den Geliebten verloren hat. Dieser Gruppe werden auch die Genzaimono (irdische Stücke oder Gegenwartsstücke) zugezählt, deren Hauptdarsteller eine gewöhnliche menschliche Figur ist. Beispiele für kurui=mono: Sumidagawa, Müdera etc.: für Genzai=mono, Ataka, Morihisa etc.

5. Kiri=no=mono oder Kichiku=mono (Endstücke oder Gespensterstücke), öfter auch schreckerregenden Sagen entnommen, deren Protagonist ein Dämon ist. Beispiele: Momijigari, Adachi=ga=hara.

Die Gruppen 1 und 2 werden als jo, die Gruppen 3 und 4 als ha, die Gruppe 5 als kyû betrachtet. Nach dieser Ordnung sollte auch die Wahl der fünf Nô=Stücke für ein Programm vorgehen. Heute aber werden meistens nur drei Stücke, mit einer größeren Elastizität der Zusammenstellung und mit der Einschaltung von einem oder zwei Kyôgen aufgeführt.

Das Kyôgen ist vielleicht die einzige Form der klassischen Komödie, die Japan in seiner Theatergeschichte besitzt. Seit Jahrhunderten als Intermezzo zwischen zwei Nô=Stücken gespielt, hat das Kyôgen mit dem Nô gemeinsamen Ursprung und bewahrt bis heute die lebendige komische, volkstümliche Tradition des Dengaku und Sarugaku. Die Tatsache, daß es als weniger wertvoll eingeschätzt wurde als das Nô=Spiel, beruht auf Vorurteilen sozialer Art und auf den typisch volkstümlichen Eigenschaften des Themas, das niemanden in seiner Kritik und Satire schont[21]).

III. Der Tanz

5. Der Waki singt das Warten=Lied (Machi=uta).
6. Auftritt des verwandelten Protagonisten in großem zeremoniellem Kostüm mit Fächer (Sensu oder Chûkei) und Maske (Nô=men). Wechselgesang zwischen dem Chor und dem Darsteller.
7. Der Tanz (Mai oder Hataraki), vom Orchester rhythmisch begleitet.
8. Schlußszene mit poetischem Wechselgesang (Kiri).

Nach der Regel jo, ha und kyû würden die Nummern 1 dem jo, 2, 3, 4 dem ha, 5, 6, 7 und 8 dem kyû zugeschrieben.

[21]) Die Kyôgen=Stücke sind immer viel kürzer gewesen als die schon verhältnismäßig kurzen Nô; immer in einem Akt, meistens nur als gesprochener Dialog, den

Das Nô=Ensemble ist in drei Gruppen eingeteilt: die T a c h i k a t a, die Schau=spieler, die, in prächtige Gewänder kostümiert, rezitieren (besser: singen) und tanzen; die H a y a s h i k a t a, die Musiker, und das J i = u t a i, der Chor.

T a c h i k a t a. Der einzige eigentliche Schauspieler im vollen Sinne des Wortes ist im Nô der Shite=kata, gewöhnlich nur als Shite bezeichnet. Er spielt fast immer mit Maske, die oft ein Meisterwerk unschätzbaren Wertes ist[21a]). Der Waki=kata, meist einfach Waki genannt, hat eine Funktion, die sich mit der eines Deuterargonisten oder mit der einer der vielen Nebenrollen eines euro=päischen Dramas überhaupt nicht deckt[22]). Das Nô=Spiel behandelt nämlich kei=

---

die Schauspieler wie in der Commedia dell'Arte lange Zeit improvisierten (nur in späteren Zeiten wurden die Texte — Densho — niedergeschrieben); sie haben selten Tanz (Mai=kyôgen) und Gesang (Utai=kyôgen), die von dem Orchester des Nô be=gleitet werden. Der Protagonist wird ebenfalls Shite oder auch Omo genannt, der Deuteragonist Ado oder Ato: wenn mehrere Gegenspieler auftreten, werden sie einfach erster, zweiter etc. Ado genannt. Gewöhnlich spielen die Kyôgen=Schauspieler abwechselnd die Rollen des Shite und Ado. Sehr oft sieht man in Kyôgen=Stücken die Typen des schlauen Dieners, des Pantoffelhelden, des degenerierten und heuch=lerischen buddhistischen Mönchs, des bösen Dämons, der von Menschen endlich gezüchtigt wird, des reichen Ignoranten, oder auch Parodien berühmter Nô=Stücke. Über Kyôgen vgl. Beaujard, Le Théâtre comique des Japonais, Paris, Maison=neuve, 1937, mit der Bibliographie, S. 181—190; P. Arnold, a. a. O., S. 89—97; das erwähnte Japan, its Land, People and Culture, S. 794—798.

In deutscher Sprache vgl. K. Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, S. 406 bis 415 (wo man die Übersetzung von Hagi=Daimyô findet). Ein köstliches Kyôgen= Beispiel findet man bei A. Maybon, Le théâtre Japonais, Paris, Laurens 1925, S. 40 bis 42, etc. Weitere Literatur bei Sieffert, Bibliographie etc., S. 107—110.

Praktisch nur nach dem zweiten Weltkrieg hat die japanische Kritik das Kyôgen als unabhängige theatralische Einheit und als d i e nationale „Komödie" betrachtet. Heute gibt es nur noch ca. 350 Kyôgen=Stücke und nur etwa 60 Kyôgen=Schauspieler (die den zwei Schulen Ôkura und Izumi angehören): vgl. darüber die erwähnte Broschüre „The Present Condition of Dramatics in Japan", Tôkyô 1959, S. 14 f.

[21a]) Wesentliches über Nô=Masken in deutscher Sprache bringt das reich illustrierte Werk in zwei Bänden von Perzyński, Japanische Masken, Berlin 1925. In japani=scher Sprache u. a. Noma Seiroku, Nihon no Men, Tôkyô, Sôgen=sha, 1953, mit 151 Bildern. Meines Wissens existiert keine umfassende wissenschaftliche Arbeit in einer europäischen Sprache über Nô=Kostüme. Vgl. aber: Alan Priest, Japanese Costume, an Exhibition of Nô Robes and Buddhist Vestments, New York, Metropolitan Museum of Art, 1935. Eine kurze, aber gut illustrierte Information über Kostüme, Perücken, Requisiten (immer symbolisch, Tsukurimono genannt) und Masken bietet Zemmarô Tôki, Japanese Nô Plays, Tokyo, Tourist Library, 1954, besonders S. 34 ff.; ib. S. 104 ein Photo der Musikinstrumente der Nô=Orchester.

[22]) Der erste Autor, der den Shite als einzigen Schauspieler im vollen Sinne des Wortes — und den Waki nur als Zuschauer des Spieles des Shite — betrachtet hat, ist der wohlverdiente Nô=Forscher Nogami Toyoichirô (vgl. sein Werk: Nô, Kenkyû to Hakken (Das Nô, Forschung und Entdeckung), Tôkyô, Iwanami, 1930, wo er sehr wichtige ältere Artikel zusammengestellt hat). Er hat auch andere zahlreiche Bücher über Nô geschrieben, z. B. Nômen (Nô=Masken) 1937, Nô no Yûgen to Hana, 1943, Nô no Hanashi, 1950, alle in Tôkyô, bei Iwanami erschienen.

Im Nô=Spiel fehlen auch die Statisten nicht: sie werden Tsure (Begleiter) genannt. Gewöhnlich hat der Shite nur einen Begleiter, der Shite=zure heißt; dagegen hat der Waki manchmal sogar vier Begleiter, die Waki=zure. Die Tsure schweigen gewöhn=lich; wenn sie gelegentlich reden, dann sprechen sie mehr als abwechselnde Stimme des Shite, nicht als eigene Person. Später führte man einen anderen Statisten ein, den Tomo, der aber bald ungefähr dieselben Funktionen wie die Tsure übernahm. Gelegentlich tritt ein Knabe auf, der sogenannte Kokata, der auch den Kaiser oder einen hohen Fürsten darstellt.

nen Konflikt zwischen verschiedenen Charakteren, keine Gegenüberstellung verschiedener Leidenschaften, sondern ist eine Art „Ich=Drama". Sein Thema ist die innere Welt, der geistige Konflikt eines einzigen Menschen, des Shite: Während der Entwicklung dieses Konfliktes verschmelzen sich die verschiedenen Elemente des Nô in einer Atmosphäre, die die Zuschauer über Raum und Zeit erheben soll. Die Funktion des Waki, der letzten Endes nur eine Nebenperson ist, die ohne Maske auftritt, besteht darin, dem Shite die Gelegenheit zu bieten, die Entwicklung des inneren Konfliktes vor dem Publikum zu zeigen; er ist ein immer beiseite stehender Sprecher, ein Kommentator, ein Vermittler zwischen Bühne und Zuschauerraum. Diese Verschiedenheit der Funktionen wird durch die Sprache betont. Z. B. in einem Mugen=nô (Geisterstück), wo der maskierte Shite ein Geist irgend eines verstorbenen Helden ist, der Waki dagegen ein reisender Mönch: der Shite rezitiert elegante und melodische Verse, seine Sprache ist hoch literarisch, reich an gelehrten Anspielungen auf die Klassiker der chinesischen Literatur und die buddhistischen Schriften. Der Waki dagegen gebraucht meistens eine verhältnismäßig einfache Prosasprache. Die Sprache des Ai oder Kyôgen=kata, des Komikers, der das Publikum während der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des gleichen Nô=Stückes unterhält, ist äußerst populär; sie ist eine geistreiche Umgangssprache. Dasselbe gilt für den Tanz und die Gebärde; alle Stufen sind darin enthalten, von der Raffiniertheit und der strengen Stilisierung des Shite[23]) über den einfachen Tanz des Waki bis zur Gelassenheit und völlig realistischen Mimik des Kyôgen=kata.

Das Orchester, das das Nô begleitet, besteht aus vier Musikern, den Hayashikata, die eine Bambusflöte (Fue oder Nôkan), eine größere Handtrommel (Ô=tsuzumi), eine kleinere Handtrommel (Ko=tsuzumi) und eine Art Pauke (Taiko) spielen[24]). Sie sitzen auf der Bühne in einer Reihe vor dem Bühnenbild.

Der Chor (ji=utai) besteht aus acht Sängern, die nach japanischer Sitte auf den Fersen sitzen, in zwei Reihen rechts auf der Bühne, die Gesichter dem Innenraum der Bühne und den Schauspielern zugewendet. Die Sänger tragen

---

[23]) Über die Gebärden, den Stil des Tanzes, die verschiedenen Grundpositionen, das Spiel der Gesichtsmimik, die sehr lange und sehr schwierige Erziehung eines Schauspielers, vgl. z. B. Arnold, a. a. O., 124—136. Die ungeheure ständige innere Spannung des Nô=Spielers (was man äußerlich sehen kann, vergleicht man mit dem Gipfel eines hohen Berges, dessen gewaltiger Eindruck auf der unter der Erde verborgenen riesigen Felsenbasis beruht) wird durch folgende Episode gut illustriert: „Un shogun ayant demandé á son maître d'armes de s'assurer si ces interprètes de nô ont l'esprit assez en éveil pour parer sur=le=champ une botte inattendue, l'escrimeur, à l'issue d'une représentation, dit à l'un des acteurs qu'à tel moment il lui eût été possible de le surprendre et de le frapper. L'autre reconnut qu'en effet ses yeux alors s'étaient fixés sur un bout de papier sur le sol, qui doit être sans tache, et que moins d'un seconde „l'âme du nô l'abandonna". Albert Maybon, Le théâtre Japonais, Paris, Laurens 1925, S. 18 f.

[24]) Die Funktion der Trommeln ist wesentlich, um die dramatische Atmosphäre zu schaffen, und zwar so sehr, daß sie als „Nervenknoten" des Nô bezeichnet wurden. Die Flöte dagegen spielt eine geringere Rolle. Ein sehr wichtiges Element, um einen Höhepunkt der Steigerung der dramatischen Atmosphäre zu erreichen, sind die Schreie der Musiker, die gelegentlich zum wilden, leidenschaftlichen Geheul werden.

einen dunklen Kimono mit dem Familienwappen. Die Funktion des Chores hat nicht wenig Ähnlichkeit mit der des griechischen Chores, trotz des augenfälligen Unterschiedes, daß der Ji=utai nie maskiert ist und nie seinen Sitz verläßt. Wie der griechische Chor erfüllt das Ji=utai die epische Aufgabe, vergangene oder zukünftige Ereignisse in dritter Person zu erzählen; lyrisch drückt er die Gefühle aus, die der innere Konflikt des Helden im Publikum erweckt; mit dem Shite tritt er in ein Wechselgespräch; er berichtet kurz über die neu auftretenden Personen. Das Ji=utai vertritt außerdem im Gesang den Shite, wenn er seinen Tanz vollführt[24a]).

Die Nô=Bühne hat sich aus der Bugaku= und Dengaku=Bühne entwickelt. Sie besteht aus einem aus bestem Zedernholz gefertigten quadratischen Tanzboden von ca. 5,5 m^2 (drei quadrat=Ken); unter der Tanzfläche, die wie ein Spiegel gebohnert ist, werden zur Verstärkung des Taktes beim Tanz Hohlgefäße mit einander zugewandten Öffnungen in die Erde hineingestellt. Die Bühne ist noch heute von einem an die Aufführungen im Freien gemahnenden Giebeldach bedeckt, das auf vier viereckigen Holzsäulen ruht[25]). Drei Seiten der Bühne bleiben für das Publikum offen, ungefähr wie die Shakespeare=Bühne. Das Bühnenbild bleibt immer unverändert: es besteht aus einer Holzwand, die mit einer riesigen Pinie (Matsu) bemalt ist, wahrscheinlich (ebenso wie die drei kleinen Pinien des Hashigakari) ein Symbol der Pinien beim Kasuga=Tempel, die den ersten Nô=Aufführungen als Hintergrund gedient haben sollen. Eine lange Brücke, Hashigakari (= hängende Brücke), führt von dem Kagami=no=ma (Spiegelzimmer, wo die Künstler die letzte Hand an ihr Kostüm legen, ehe sie auftreten) zur Bühne. Das Hashigakari ist mit der tiefen Bedeutung des Spielens des Shite und Waki eng verbunden. Man darf es nicht, wie das Hanamichi im Kabuki, als eine Extension der Bühne und auf derselben Ebene wie die Bühne betrachten: sondern als jenseits der täglichen Wirklichkeit, wie einen Weg, der in die Unterwelt führt, in das geheimnisvolle Königreich der Schatten, in den Abgrund der Vergangenheit, der Vergessenheit. Aus dem Hashigakari erscheint, immer maskiert, der Shite, beladen mit seinem schmerzvollen Schicksal, fast immer aus der Welt der Verstorbenen: dort antwortet er den Fragen des Waki, der unmaskiert das Publikum vertritt. Dieser symbolische Raum ist wirklich

---

[24a]) Vgl. Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, S. 384—386.

[25]) Weitere Erinnerungen an die Aufführungen im Freien stellt das „Shirasu" dar, ein Streifen aus weißem Kies, der die Bühne einrahmt, ferner auch die drei kleinen Pinien auf dem Hashigakari, die als wichtige Ausgangspunkte für die Schauspieler dienen. Die kleine dreistufige Treppe vor der Bühne (Shirasu=bashigo), die nie von den Schauspielern betreten wird, ist sehr wahrscheinlich ein Rest der alten Bugaku=Bühne. Die vier Holzsäulen haben auch eine dramaturgische Bedeutung und erhalten daher eigene Namen: Die „Shite=bashira" (Shite=Säule), die Waki=bashira (Waki=Säule), Fue=Bashira (Flöten=Säule), Metsuke=bashira (Blick=Säule). Genauere Beschreibungen der Nô=Bühne mit guten Bildern findet man z. B. bei Zemmaro Toki, a. a. O., S. 17 ff.; in dem erwähnten Artikel „Giappone", Enciclopedia dello Spettacolo, Band V., col. 1234 f.; Arnold, a. a. O., S. 99—106, gibt eine kurze Zusammenfassung über die Entstehung und die geschichtliche Entwicklung der Nô=Bühne, die traditionelle Funktion der vier Säulen (S. 104) und über das Publikum des Nô.

die Brücke, die die Ewigkeit mit der zeitbedingten Wirklichkeit verbindet, der Treffpunkt des Publikums mit dem kosmischen Geheimnis, das wenigstens für einige Augenblicke das Jenseits erleben läßt. Hier finden wir den Ansatzpunkt der Nô-Symbolik[26]).

C. Kulturgeschichtliche Bedeutung

Das Nô ist der reife Ausdruck einer raffinierten Kultur, die sich leidenschaftlich nach einer durch das nostalgische Gefühl der Hinfälligkeit der weltlichen Realität filtrierten, ruhigen Schönheit sehnte. Jene Welt des Militäradels war stark von religiösen (Zen) und ästhetischen (Zeami) Intuitionen durchdrungen, die heute noch eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausüben[27]); sie strahlt einen

---

[26]) Mit der Symbolik und mit der fast priesterlichen Funktion des Shite, das Publikum das Jenseits „erleben" zu lassen, ist die ganze Geheimnislehre Zeamis eng verbunden; sie ist offenbar sehr vom Geiste des Zen-Buddhismus beeinflußt worden. Zeami und sein Gönner Yoshimitsu waren bekanntlich beide überzeugte Zen-Anhänger. Vgl. z. B. das Kyûi-Shidai in der Übersetzung von Hermann Bohner, Seami, Der Neun Stufen Folge, Tôkyô, 1943, besonders die drei höheren Stufen, am Anfang des Traktates. Darin kann man eindeutig die Spuren der Zen-Lehre über die Unaussprechlichkeit der Erleuchtung, über die mystische Erfahrung erkennen. Vgl. auch Anm. [28b]).

Symbolisch sind auch die Nô-Requisiten, die aus leichtem Material angefertigt werden und schnell entfernt werden können. Dasselbe Requisit, das zu einem ätherischen Schema reduziert ist, kann verschiedene Bedeutungen annehmen. Für den heutigen Nô-Zuschauer gilt ungefähr dasselbe, was H. Kindermann in seiner Theatergeschichte der Goethezeit über den mittelalterlichen Zuschauer des mitteleuropäischen Spieles schreibt, für den ohne Schwierigkeit z. B. „das sogenannte dolium, ein großes Faß, bald einen Berg, bald eine Tempelzinne, bald den Thron Satans und bald die Rednertribüne des Conclusors darstellt" (S. 20). Die Symbolik ist auch durch die Maske sehr stark betont: „Man versucht vom menschlichen Körper und von der Bühne so weit wie möglich alle natürlichen Elemente auszuschließen (das Bühnenbild ist auch ein Symbol) ... Wenn wir eine Maske dieses Theaters betrachten, so sehen wir, daß sie kein Gefühl ausdrückt, weder Freude, noch Traurigkeit, noch Zorn. Die Bewegungen der Gesichtsmuskeln sind sorgfältig ausgelöscht. Das Modell ruft das Gesicht eines Menschen hervor, der aus dem Leben herausgenommen wurde. Der rätselhafte, mysteriöse Eindruck dieser Maske kommt von der negativen Besonderheit. Wenn diese Maske auf der Bühne erscheint mit den Bewegungen des Schauspielers, geschieht ein Wunder, und die Maske beginnt verschiedene Gefühle auszudrücken. Wenn die Maske die symbolische Bewegung macht, eine Träne fortzuwischen, dann weint die Maske schon" (übersetzt aus einem Zitat von Ashihara Toshinobu bei: P. Cocagnac, Le leçon japonaise, in L'Art Sacré, N. 11—12, 1954, Cerf, Paris). So sind die Nô-Gebärden besonders symbolisch. Die Stellung des Fächers drückt z. B. eine Handlung oder ein Gefühl aus. Neige ich den Fächer zum Munde, so trinke ich. Mit einer kleinen Drehung und einem schwachen Fächeln stelle ich das Fallen der Kirschblüte dar. Schlägt man den Fächer zu Boden, wird der Zorn und die Leidenschaft angedeutet. Um Trauer auszudrücken, schiebt man die Maske ein wenig nach unten, um Freude auszudrücken, hebt man sie dagegen ein wenig nach oben. Die Wirklichkeit hat jede Bedeutung verloren. Ein Kimono auf der Bühne kann die Seele einer kranken Prinzessin bedeuten. Tanzbewegungen der Arme zeigen einen starken Kampf zwischen zwei Schauspielern, die sich aber dabei überhaupt nicht berühren, etc. (vgl. ebenda).

[27]) Ein Beweis dafür sind die erwähnten modernen Werke über die ästhetische Lehre Zeamis und über den Zen-Buddhismus, der mit seiner raffinierten Einfachheit und Tiefe jene Epoche und die Kunst Japans im allgemeinen entscheidend beeinflußt hat. Der bekannte Zen-Forscher Daisetsu Teitaro Suzuki wagt zu

Hauch echter Poesie, die zarte und zugleich kräftige Lyrik der damaligen Waka-Dichtung aus[27a]). Der Begriff, der in sich den ästhetischen Genuß des Nô zusammenfaßt, heißt „Yûgen", ein Wort buddhistischer Abstammung, das ursprünglich den tieferen, verborgenen Sinn der buddhistischen Lehre bezeichnete[28]). Zeami setzte diesen Begriff in engem Zusammenhang mit dem Begriff

---

behaupten: „Das Studium des Nô-Spiels ist in Wahrheit das Studium der japanischen Kultur überhaupt" (Zen und die Kultur Japans, r. d. e. N. 66, Hamburg 1958, S. 134). Als eine solide und wissenschaftliche Einführung in den Zen-Buddhismus (die notwendig ist, um den Geist der japanischen Kultur zu verstehen) empfehlen wir: H. Dumoulin, Zen-Geschichte und Gestalt, Bern, Dalp, 1959. In dem Buche findet sich eine gute Bibliographie.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Nô-Spiele wird bildhaft von Friedrich Perzyński folgendermaßen beschrieben: „Auf der Nô-Bühne von heute ... begibt sich vor unseren Augen, immer wiederkehrend, tausendjährige Vergangenheit, verwirklicht sich in blühende Bilder, was das Dasein dahingegangener Geschlechter ausmachte und schmückte: ein feierlicher Reigen von Götterschreinen, der chinesische Hoftanz im Prunkgewand, die Kirschblütenweihe, Jubel über geglückte Reisernte, der gleichnistiefe Natursinn des Zenismus, Verehrung der Ahnen und Treue zu Familie und Land, Dämonenglaube und Jenseitsahnung, die Welt der Götter, Feen, Helden und aller Schönheitsucher auf den Gefilden des Geistes. Eine tausendjährige Musik, fremdartig, oft schrill, dann wieder unendlich wehmütig, ertönt wie die Stimme leiblicher Vergangenheit. Unendlich mehr als alle Museen bedeutet das Nô: es ist der kristallklare Spiegel einer ganzen Geistesgeschichte." (Japanische Masken, Band I, S. 1 f.)

[27a]) Die Waka ist eine lyrische Komposition, die aus 31 Silben besteht, mit fünf Verszeilen aus alternierenden fünf und sieben Silben, nach dem Schema 5—7—5—7—7. (Vgl. z. B. Florenz, Geschichte der japanischen Literatur, S. 150 ff., oder Donald Keen, Anthology of Japanese Literature, Rutland & Tokyo, 1956, S. 92 ff. und 243 ff.)

[28]) Yûgen wird heute mit „vornehme Anmut" (Benl), „tiefe Eingebung" „charme subtil" (Sieffert) etc. wiedergegeben, aber Zeami gab dem Wort die Bedeutung: „Reinheit, Vollkommenheit, Stimmung, Grazie" etc.: die Vollkommenheit des „Yûgen" ist die Blume (Hana), über die er so oft schreibt. Die Fülle der Bedeutung des Wortes Yûgen kann nicht in einem Wort oder einem Satz wiedergegeben werden: mit den zwei Begriffen Sabi und Wabi ist das Yûgen der Schlüssel zur Interpretation und Einfühlung in einen großen Teil der japanischen (und chinesischen) Kunst. Man soll also versuchen, nach der Zen-Methodik der Erkenntnis, mit einem Symbol die Wirklichkeit wiederzugeben: z. B. ein weißer Vogel mit einer Blume im Schnabel; oder man sollte sie ahnen durch Gleichnisse, die als Türe zur Intuition des Yûgen dienen, wie z. B. Waley, a. a. O., S. 21, erwähnt: „To watch the sun sink behind a flower-clad hill, to wander on and on in a huge forest with no thought of return, to stand upon the shore und gaze after a boat that goes hid by far-off islands, to ponder upon the journey of wild geese seen und lost among the clouds." Über Yûgen bei verschiedenen japanischen Dichtern, vgl. Benl-Hammitzsch, Japanische Geisteswelt, S. 93 f. (bei Shunzei); S. 178 f. (bei Shôtetsu); S. 188 ff. (bei Zeami). Auf Japanisch existieren ganze Traktate über Yûgen, z. B. Nogami Toyoichirô, Nô no Yûgen to Hana (Das Yûgen und „die Blume" im Nô), Tôkyô, Iwanami, 1943, und Nose Asaji, Yûgen-ron (Traktat über Yûgen), Tôkyô, Kawade, 1944, etc. Über Sabi und Wabi siehe: Suzuki, a. a. O., S. 14 f. und 73 ff. Wilhelm Gundert, a. a. O., S. 2 f., schreibt: „Sabi ist künstlerisch das eigentliche Hauptanliegen der Muromachi-Periode. Das Wort bedeutet eigentlich „Rost" und beruht auf dem Gedanken, daß ein altes rostiges Schwert je nach dem schöner sein kann als ein blankes, wenn man nämlich die Augen hat, seinen inneren Glanz zu sehen. So kommt das Wort „Rost" dazu, die geheime, und darum um so vornehmere Schönheit des Rostigen, Alten, des bemoosten Steins, des morschen Stammes, der matten Farbe, des heiseren Basses zu bezeichnen, und endlich die künstlerische Reife und Tiefe, welche diese geheime Schönheit kennt und hervorzubringen vermag ... Es ist — das gedämpfte, ruhige Leuchten einer gereiften Seele, die um die Vergänglichkeit alles Irdischen weiß und dennoch seine Erscheinung liebt." Gut ausgewählt wur-

„Yojô", „das über die Worte hinausreichende Gefühl", und entwickelte ein ganzes System für die ästhetische Bewertung der Nô-Interpretation [vgl. Fußnote [26])]. Nach Zeami sollen die höchsten Emotionen durch eine von intensiver Innerlichkeit beladene Statizität provoziert werden. In seinem „Hanakagami" lehrt er, daß man „das Herz hundertprozentig, den Körper aber siebzigprozentig" bewegen soll; zwar soll man in erster Linie innerlich spielen, nicht hauptsächlich mit dem Körper, damit man so zu natürlichen, schönen, ausdrucksvollen Gebärden gelangen kann. Der Höhepunkt ist für Zeami keineswegs die Aktion, sondern die Pause. Daher kann man den echten Künstler erkennen, zwar wie er die Pause mit seiner intensiven Interiorität erfüllen kann. Der Nô-Schauspieler aber soll nie übertreiben: er soll immer in dem harmonischen Rhythmus von Pause und Aktion bleiben, einem Stil, der dem Wesen nach unterbrochen (diskontinuierlich) und dessen Interpretation äußerst schwierig ist. Zeami war aber mit der bloßen exakten Nachahmung des stilisierten Musters (kata) nicht zufrieden. Wie er in seinem „Kadensho" schreibt, soll der echte Künstler weiter streben: nachdem er in der sehr langen Vorbereitung (die schon mit sieben Jahren anfangen soll) die Beherrschung der Technik vollkommen erlernt hat, soll er in der Lage sein, die persönliche letzte Note der eigenen unverwechselbaren Interpretation geben zu können. Der Gipfel der Vollkommenheit in der Interpretation, die unaussprechliche Interpretation, der wunderbare, nicht erkennbare Stil läßt uns eine geistige Welt ahnen, wo das Sehnen nach der buddhistischen (Zen) Erleuchtung, die Intuition einer tieferen Wirklichkeit, die erstrebte Überwindung der Zweiheit von Leben und Tod[28a]) in einer mystischen Einheit als religiöses und menschliches Ideal herrschen[28b]). In einem Wort: die erhabene geistige Welt der Samurai im japanischen Mittelalter.

---

den in der Anthology of Japanese Literature (D. Keene) die zwei Übersetzungen aus Zeamis Werken: S. 258 sagt über das Prinzip der Wichtigkeit der Pause: „ . . . the moments of ‚no action' are the most enjoyable"; S. 260—262 werden wichtige Begriffe über Yûgen entwickelt. (Derselbe Text in französischer Sprache bei Sieffert, a. a. O., S. 128 f.).

[28a]) Vgl. z. B. den Begriff „Mushin" (Nichtbewußtsein), den Zustand, der als Höhepunkt des „Kendô" (Weg des Schwertes) gilt, bei Suzuki, a. a. O., S. 47. Wertvoll ist auch der Artikel von Horst Hammitzsch: Zum Begriff „Weg" im Rahmen der japanischen Künste, in Nachrichten der Gesellschaft über Natur- und Völkerkunde Ostasien, Hamburg, 82, 1957, S. 5—14.

[28b]) Gegen jede mystische Einmischung bei der Interpretation der Nô-Kunst und besonders der 16 Traktate Zeamis wendet sich mit harten, jedoch nicht immer überlegten Worten R. Sieffert in seiner „Introduction" zu: Zeami, La Tradition secrète du Nô, S. 13—15, und besonders S. 54: „Mais dans tous les cas, et j'insiste tout particulièrement sur ce point, sachant l'usage que certains ‚zennistes' occidentaux et même japonais (ceux-là toujours ignorants, sinon de mauvaise foi) prétendent faire du nô, je tiens à déclarer que je m'inscris d'avance en faux contre toute interprétation mystique ou ésotérique des traités de Zeami, qui prendrait prétexte des incertitudes du texte: le problème est strictement et exclusivement d'ordre linguistique. Rien n'autorise, et tous les specialistes japonais s'accordent sur ce point, une telle utilisation des traités: ce n'est d'ailleurs pas leur moindre intérêt que d'avoir coupé court, sans discussion possible, au délire verbal et à la confusion mentale caractéristique de la plupart des ‚informateurs' occidentaux qui prétendent nous communiquer les secrets de la civilisation japonaise et dont le seul point commun est leur ignorance totale de la langue et de la culture de ce pays. Que ceux qu'a pu allécher cette tradition secrète

en fassent leur deuil; que s'ils restent sceptiques, je ne puis mieux faire que les renvoyer au livre VII, paragraphe 6, du Fushi=Kaden; ils sauront le cas que Zeami fait du secret, et quels sont ces secrets que les artistes se transmettent en grand mystère: rien de plus que des trucs de métier! Peut=être comprendront=ils enfin qu'il en va de même pour tous les autres arts japonais, de la peinture ai Judo, de l'art du thé au tir à l'arc, qui ont puisé aux sources du Zen les secrets d'une esthetique, et que tout le reste n'est que mystification; que le Zen lui même est davantage une technique mentale qu'une ethique, bien plus une esthetique qu'une religion ou qu'une mystique" (S. 54). Aber gerade dieser letzte Satz, auf dem ein Großteil der Argumentation beruht und der hier als selbstverständlich unterschoben wird, dürfte in jeder Hinsicht falsch sein. Dieser Behauptung steht die nicht widerlegbare Tatsache gegenüber, daß Zen zuerst und vor allem eine religiöse und mystische Sache ist, und zwar ein echt religiöses Streben nach mystischer Erfahrung; daneben selbstverständlich auch Metaphysik und Meditationstechnik. Erst dann kommt die ästhetische Seite als Ausstrahlung. Soviel dürfte das ausgezeichnete Buch von H. Dumoulin genügend bewiesen haben. (Zen, Geschichte und Gestalt, Bern, Francke 1959, mit reichhaltiger Bibliographie. Den hervorragenden Zen=Forscher und Kenner der japanischen Sprache und Kultur und o. Professor der Sophia=Universität in Tôkyô etc., wird wohl das „Anathema" der Unwissenheit nicht gut treffen können!). Es ist unsachlich, zu behaupten, daß der Zen=Buddhismus heute primär eine Technik des Denkens und eine Ästhetik sei (man möge das äußerst gut belegte, oben erwähnte Werk von H. Dumoulin lesen). Aber eine solche Behauptung für die Zeit Zeamis widerspricht der Geschichte und schreibt dem mittelalterlichen, tief religiösen japanischen Menschen ohne Berechtigung eine rationalistische Mentalität zu, die dem echten Zen=Buddhisten auch jetzt noch fremd ist. Die vom Buddhismus in seiner langen Geschichte immer wieder unter der einen oder der anderen Form angestrebte mystische Erfahrung steht im Mittelpunkt des Zen und durchdringt die Methodik der Zen=Betrachtung, des Kôan etc., die so deutliche Spuren in den Traktaten Zeaims hinterlassen haben. Und niemand zweifelt daran, daß Zeami ein ernsthafter Zen=Anhänger war, einer der berühmten typischen Repräsentanten des Zen=Geistes. Also darf man zumindest mit Sicherheit annehmen, daß es ihm primär um die Erleuchtung, um die mystische Erfahrung ging. Die Interpretation der Nô=Kunst im Rahmen dieser mystischen Erfahrung — oder wenigstens im Zusammenhang mit dem Streben danach — scheint also nicht so unwahrscheinlich. Das um so mehr, weil die mystische Intuition eines Erleuchteten allein — genau nach der Zen=Lehre — das Rätsel der kôanartigen Beschreibung der höchsten Stufe der Nô=Interpretation fassen kann (hier haben sprachliche Schwierigkeiten nichts zu sagen). Ich zitiere die Übersetzung der Kyûi=Shidai von R. Sieffert (S. 175): „Le style de la fleur merveilleuse. En Shinra (ein Königreich im antiken Korea) à minuit, le soleil luit. Le merveilleux, c'est l'ineffable, c'est le point où le cheminement de la pensée se détruit. ‚Le soleil à minuit', est=ce là encore une notion que la parole puisse définir? Qu'est=ce à dire? Le style tout de charme subtil, au=delà de tout éloge, d'un maître prestigieux de notre voie l'emotion au=delà de toute conscience (qu'il suscite), l'effet visuel que produit un style d'un dégré au=delà de tout degré: voilà de quoi, par conséquent, sera faite la fleur merveilleuse." Vgl. die deutsche Übersetzung des japanischen Originals von O. Benl in Seami Motokiyo und der Geist des Nô=Schauspiels, S. 127. Diese Sprache wird doch erst überzeugend verständlich, wenn man sie aus der Zen=Methodik und der Zen=Intuition (= Frucht der Erleuchtung) versteht. Also sind die Verteidiger einer mystischen Bedeutung im Nô überhaupt wie auch in der Tuschmalerei, in der Teezeremonie und im Bogenschießen ebenso wie im Schwertkampf und im Fechten, also in der gesamten Kultur der vom Zen=Geist durchtränkten Muromachi=Zeit, nicht so unwissend und verachtungswürdig: noch sind alle japanischen und westlichen „zennistes", die die Mystik zur Interpretation Zeamis heranziehen „toujours ignorants si non de mauvais fois". Diese Interpretation beruht weder auf den „incertitudes du texte" noch auf der Geheimnistuerei der „trucs du métier" (die mit Zen nichts zu tun haben; sie sind eine rein formale Sache und spielen in den 16 Traktaten Zeamis dem Umfang nach tatsächlich eine große Rolle): sie beruht auf einer unverkennbaren Tatsache der religionswissenschaftlichen und geschichtlichen Betrachtung des Zen=Buddhismus, in dessen Atmosphäre das Leben, die Kunst und die Theorie Zeamis sich entwickelt haben.

III. Das Theater des Edo=Zeitalters: Ningyô=Jôruri und Kabuki

Das Puppentheater: Ningyô=jôruri

Die Völkerkunde behauptet, daß Puppen im primitiven Japan wie anderswo ursprünglich eine religiöse Funktion gehabt haben. Wie in dem heute noch in Nordwest=Japan gebräuchlichen Oshirasama=asobi wurden also durch die Bewegungen der Puppe dem Gott Wünsche und Gebete übermittelt: später läßt sich der Gebrauch von Puppen belegen zum Wahrsagen der Miko, als Schutz gegen Kinderkrankheiten etc. Aber die Puppen als „Theater", als „Unterhaltung" tauchen erst, nach den Dokumenten, im Heian=Zeitalter (794—1185) als Teil des importierten chinesischen Sangaku auf. Sehr berühmt ist das 1090 geschriebene „Kugutsumawashi no ki" von Ôe no Masafusa, aus dem wir erfahren, daß die ersten Puppenspieler, die sogenannten Kugutsumawashi (oder nach einer anderen Lesung derselben Zeichen die „Kairai=shi"), weder einen fixen Wohnort noch ein Haus besaßen: ihre Gebräuche und Sitten stimmen merkwürdigerweise mit den entsprechenden der Zigeuner überein. Diese Kugutsumawashi trugen, wie wir aus alten Bildern erfahren, einen (oft mit einem kleinen tempelartigen Dach bedeckten) Kasten um den Hals gehängt, in welchen sie die Arme von hinten hineinsteckten, um die innerhalb des Kastens stehenden Puppen zu bewegen[29]).

---

[29]) Vgl. über das Puppenspiel in deutscher Sprache: Fritz Rumpf, a. a. O., S. 106 bis 119; Maria Piper, Das Japanische Theater, Frankfurt a. M., Societäts, 1937, besonders S. 184—209; öfters wird das Jôruri zusammen mit dem Kabuki behandelt, z. B. bei Arnold, Morichini, Bowers etc.; vgl. die Anmerkungen 33, 36 und 39. Wichtig in einer europäischen Sprache: Miyajima Tsunao, Contribution à l'Etude du Théâtre japonais de Poupées, Kyôto, Nichifutsu bunka kyôkai, 1931 (3. Auflage), und: Japan Photo Service: Bunraku Japanese Puppet Play (72 Leica Photographs by Yoshio Watanabe) Tôkyô 1939; dazu: Japan, its Land, People and Culture etc., S. 798—805. Eine ausgezeichnete Dokumentation bietet mit seinen 32 schönen Farbplatten: Masterpieces of Japanese Puppetry (sculptured Heads of the Bunraku Theatre), Foreword and English adaptation by Andrew Miller, edited by A. Saitô, H. Yamaguchi and T. Yoshinaga, Rutland & Tôkyô, Tuttle 1958. Für die Geschichte des letzten Jahrhunderts des Jôruri vgl. den Beitrag von Miyake Shûtarô, The Puppet Theatre, in dem erwähnten Band: Japanese Music and Drama in the Meiji Era (von Komiya, Keene, Seidensticker), Tôkyô, Ôbunsha, 1956, S. 121—174. In japanischer Sprache ist am bedeutendsten die mehr als 1000 Seiten lange Geschichte des Jôruri: Wakatsuki Yasuji, Ningyô jôruri sambyaku nenshi, Tôkyô, Shingetsu=sha, 1941, die auch präzise Informationen über die Technik der Puppen enthält. Weitere Literatur bei Sieffert, a. a. O., S. 56 ff.

Im oben erwähnten Beitrag von Fritz Rumpf, S. 107, heißt es: „Im 9. Jahrhundert tauchen dann überall im Lande Puppenspielerinnen, die Kugutsu genannt werden, auf und lassen ihre Puppen vor den Haustüren tanzen." Es dürfte sich um einen nicht beachteten Druckfehler handeln, weil „Kugutsu" nicht die Puppenspielerin bezeichnet, sondern die Puppe. Meistens waren die Puppenspieler Männer, wie wir aus Bildern und Dokumenten schließen können: sie hießen Kairaishi oder nach einer anderen Lesung derselben Zeichen auch Kugutsumawashi (vgl. Kawatake Shigetoshi, Nihon=Engeki=zenshi, S. 427). Die Puppenspielerinnen, Kugutsu=me, waren wahrscheinlich Prostituierte aus derselben Nomadenbevölkerung, die als Unterhaltung für die Gäste Puppenspiele aufgeführt haben sollen (vgl. Kawatake Shigetoshi, ebenda, S. 429).

Die ursprüngliche Gestalt des Handpuppenspielers, des Kairaishi, mit einem kleinen um die Hüfte befestigten Kasten und kleinen Puppen, nach der Art der Ebisu=kaki aus Awaji, ist in einigen Gebieten Japans noch nicht ausgestorben. Sehr

In der folgenden Epoche (Kamakura=Zeitalter, 1185—1333), wurden allmählich sehr populär die sogenannten biwa=hôshi (Biwa=Mönche), eine Art Minstrels, die mit Begleitung einer Biwa (einer Art vier= oder fünfsaitiger Laute) die berühmten Szenen aus dem Heike=Monogatari oder anderer damaliger Epen deklamierten oder sangen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden die Epen allmählich zum großen Teil von einer Liebesgeschichte ersetzt, dem Jôruri=Monogatari, und an die Stelle des Biwa trat als Begleitinstrument das Samisen (oder besser Shamisen, eine von China oder von den Ryûkyû=Inseln eingeführte dreisaitige Guitarre). Der Erfolg war so groß, daß bald überall eine Blüte dieser Kunst festzustellen war[30]). Man weiß den genauen Zeitpunkt nicht, wann die zwei Künste des Puppenspieles und des Jôruri=Singens miteinander verschmolzen, um gemeinsam das sogenannte Ningyô=Jôruri zu begründen[31]). Wahrscheinlich waren die zwei ersten echten Künstler, die in der neuen Kunst zusammenarbeiteten, der Puppenspieler Hikita Awaji=no=jô und der Jôruri=Sänger und berühmte Shamisen=Spieler Menukiya Chozaburô, die in Kyôto gegen 1595 eine Serie großer Erfolge errangen und die Entwicklung einer immer komplizierteren Technik einleiteten. Damals waren die Puppen noch recht primitiv, sie bestanden aus nicht viel mehr als einem tönernen Kopf und Kleidung: der einzige Puppenspieler war gewöhnlich unsichtbar. Der Erfolg in Kyôto war so groß, daß auch der Kaiser dem Schauspiel beiwohnen wollte. Bald darauf wurde das Ningyô=Jôruri auch in Ôsaka, Edo etc. Mode. In Edo (heute Tôkyô) wurde der berühmte Jôruri=Sänger Satsuma Jôun zweimal in den Shôgun=Palast berufen, um Ningyô=Jôruri=Aufführungen zu veranstalten. Edo war damals das neue Zentrum der Politik[32]), die Großstadt, wo sich die Samurai und die alten Soldaten versammelt

---

früh muß man die Te=kugutsu von den Itoayatsuri=Kugutsu unterscheiden, nämlich die Handpuppen von den Drahtmarionetten, die schon im 11. und 14. Jahrhundert belegt werden können (vgl. Kawatake Shigetoshi, ebenda, S. 429).

[30]) Das Jôruri=Monogatari wurde wahrscheinlich gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts von einer Frau geschrieben, Ono Otsû: es erzählt die Liebe des berühmten Yoshitsune zur Tochter einer reichen Familie, die Jôrurihime (= Prinzessin Jôruri) hieß. Die Geschichte wurde so populär, daß die Heldin der ganzen Gattung den Namen gab, nämlich der Erzählung einer jeden mit Shamisen begleiteten Liebesgeschichte, und auch dem ganzen Ningyô=Jôruri, das einfach Jôruri genannt wurde.

[31]) Andere Namen, die von den Autoren gebraucht werden, sind: Ayatsuri=Jôruri (Ayatsuri = Manöver der Marionetten), Ningyô=Shibai (Puppentheater), öfters einfach Jôruri. Nach Uemura Bunrakuken I., dem Gründer des ersten Bunraku=Puppentheaters (bei der Brücke Takatsu, in Ôsaka, gegen Ende des 18. Jahrhunderts), wird heute das Puppenspiel öfters einfach als Bunraku bezeichnet.

[32]) 1603 fängt das sogenannte Edo=Zeitalter an, eine lange Periode des Friedens und der absoluten Trennung Japans von der übrigen Welt. Die Regierung der Tokugawa=Shôgun, der wirklichen Alleinherrscher Japans (der Kaiser behielt eine scheinbare supreme Autorität in Kyôto, fern vom tatsächlichen Zentrum der Politik und der Macht, Edo), war außerordentlich konservativ und stützte sich auf eine streng organisierte Polizeipolitik, die die Unterscheidung der verschiedenen sozialen Klassen auch gewaltsam gegen die neuen Schichtungsbewegungen und den unaufhaltbaren Aufstieg der neuen Geldmacht der Chônin (der damals verachteten Kaufleute) bewahren sollte. Daher der Name Tokugawa=jidai oder Tokugawa=Zeitalter, bis zur Wiedereröffnung Japans 1603—1867. Für eine zusammenfassende Kulturgeschichte Japans bleibt vielleicht immer noch das beste: G. Sansom, Japan, a Short Cultural History, London, Cresset Press, 1936.

hatten am Hofe des tatsächlichen Alleinherrschers Japans, des Shôguns. In der damaligen Atmosphäre eines langen Friedens, in der die Wirklichkeit des Krieges und der Heldentaten nur eine Erinnerung längst vergangener Zeiten darstellte, sollte die schauspielerische Darstellung eines Helden ohne Furcht, stark, gewalttätig, aber dem Fürsten treu bis zum Letzten, eines Übermenschen, der in sich die Ideale der Militärklasse verkörperte, eine sehr große Popularität erreichen. Dieser Typ von Jôruri wurde nach dem Namen des Helden Sakata no Kimpira (der riesenhafte Sohn des Sakata no Kintoki) als Kimpira-Jôruri bezeichnet und erlebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Edo seine Blütezeit. In Kyôto aber und in Ôsaka sollte das Jôruri eine neue Form finden. Man war der Kimpira-Stücke, die übrigens von Anfang an viel weniger das aristokratische und raffinierte Publikum Kyôtos und die aus aktiven Kaufleuten bestehende Gesellschaft Ôsakas anziehen konnten, schon müde. Jetzt war die Zeit reif: am Ende des 17. Jahrhunderts erscheinen die großen Künstler, die eine an unsterblichen Meisterwerken reiche Blütezeit des Jôruri (ca. 1700—1780) begründen: sie sollten den hölzernen Puppen so viel Leben schenken, daß sie für eine Zeit den Stern des damals sehr populären Kabuki in den Schatten stellten.

Die drei Künstler, die dieses Wunder vollbrachten, waren Chikamatsu Monzaemon[33]) (1653—1724, mit Zeami die wichtigste Persönlichkeit der japanischen Theatergeschichte), der Jôruri-Sänger Takemoto-Gidayû (1651—1714, der nach ihm genannte Gidayû-Stil gilt als Fundament der folgenden Musikschulen) und der geschickte Puppenspieler Yoshida Bunzaburô. Mit seinem ersten für das

---

[33]) Chikamatsu Monzaemon war ein geborenes Theatergenie. Die Japaner nennen ihn mit Stolz den Shakespeare Japans (vgl. dazu Earle Ernst, The Kabuki Theater, London, Secker & Warburg, 1956, S. 16 f., wo eine wesentliche geistige Diskrepanz der elizabethanischen Theaterentwicklung und der des Kabuki gezeigt wird: die neue Würde des Individuums und die Universalität der englischen Renaissance wird dem „unquestioning and placid acceptance of the status quo, its spiritual frontiers no wider than its geographical ones" der Jôruri- und Kabukiwelt scharf gegenübergestellt). Zweifellos ist Chikamatsu Monzaemon einer der größten Dramatiker der Theatergeschichte überhaupt. Über seine Jugend wissen wir wenig, seine tiefe Kenntnis der japanischen Literatur und der chinesischen Klassiker und seine Vertrautheit mit den heiligen Büchern des Buddhismus verraten aber eine sorgfältige Erziehung, vermutlich auch die Studien im buddhistischen Kloster Gonjôji. Sein dramatisches Werk besteht aus ca. 135 Dramen, hauptsächlich Jôruri. Alle Werke in einer europäischen oder in der japanischen Sprache, die über Jôruri oder Kabuki oder über japanische Literatur im allgemeinen handeln, widmen diesem größten japanischen Dramatiker eine mehr oder weniger begeisterte Studie (vgl. z. B. K. Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, S. 587—600). Die Bibliographie in japanischer Sprache ist natürlich sehr reich. Eine recht gute Übersicht und eine wesentliche Bibliographie gibt Kawatake Shigetoshi, Art. „Chikamatsu" in der Enciclopedia dello Spettacolo, Bd. III, col. 658 ff. Den Übersetzungen, die R. Sieffert in seiner Bibliographie etc. S. 111 f. zusammengestellt hat, wären hinzuzufügen: D. Keene, The Battle of Coxinga, Chikamatsu's Puppet Play, its Background and Importance, New York, Grove 1956. Wichtig auch in der Anthologie von Donald Keene, Anthology of Japanese Literature, Rutland-Tôkyô, Tuttle, 1955, S. 386—390: Chikamatsu on the art of Puppet Stage (from Naniwa Miyage) by Hozumi Ikan, und die Übersetzung des berühmten Sonezaki Shinjû, Love-Suicide at Sonezaki. Bei Leo Magnino, Teatro Giapponese, Milano, Nuova Accademia 1956, die italienische Übersetzung von Tsuna to Koharu, S. 159 ff.

Jôruri geschriebenen Stück Shusse=Kagekiyo (Kagekiyo der Triumphator) hat Chikamatsu eine Grenze gesetzt zwischen dem bis dahin bestehenden Jôruri (Ko=Jôruri) und dem neuen Jôruri (Shin=Jôruri). Chikamatsu hatte eigentlich als Kabuki=Dramatiker angefangen und aus dem Kabuki die große Erneuerung des Jôruri vollzogen, und zwar durch die Einführung des Dramatischen, das sich in einer konsequenten Entwicklung der Handlung und der Aktion durch einen belebten Dialog zu erkennen gibt. Dagegen hatte vorher das Jôruri mehr einen epischen Charakter, mit zahlreichen lyrischen Stellen gehabt. Die Reform der Dramaturgie des Jôruri=Stückes wurde von einigen folgenden Dramatikern beibehalten und weiterentwickelt. Die wichtigsten Dramatiker waren u. a. Namiki Shôsuke (1695 bis 1751)[33a]), Chikamatsu Hanji (1725—1783), Takeda Izumo (1691—1756) etc. Als Ergebnis wurde das Puppentheater zum Schauplatz höchst entwickelter Form des tief menschlichen Dramas: die vielleicht größten Meisterwerke der dramatischen Kunst Japans mußten zuerst in dem irreellen, phantastischen Rahmen der Holzpuppen ihren Ausdruck finden. An sich hätte aber die natürliche Entwicklung einen anderen Kurs nehmen sollen. Zwar hätten die besten Dramatiker lieber für die lebendige Interpretation der Kabuki=Schauspieler geschrieben. Aber gerade die Kabuki=Schauspieler hatten mit ihrer Verachtung der Dramatiker die besten Künstler dieser Art vom Kabuki entfernt[33b]). Infolgedessen begann für das Kabuki eine sehr schwierige Zeit: für einige Jahrzehnte wurde es von der künstlerischen Vitalität der Puppenspiele in den Schatten gestellt. Aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts sollte die natürliche Entwicklung nochmals vor der lebendigen Interpretation kapitulieren. Zahlreiche Stücke, die ursprünglich als Jôruri geschrieben worden waren, wurden auf der Kabuki=Bühne dargestellt. Die Revanche ging so weit, daß später — und das gilt als evidentes Zeichen des endgültigen Sieges des Kabuki — das Jôruri aus dem Kabuki=Repertoire Stücke entlehnen mußte. Heute noch sind die größere Hälfte der Stücke, die das lebendige Kabuki=Repertoire bilden, ursprünglich Jôruri=Dramen: z. B. die berühmten Sonezaki Shinjû (1703) und Kokusenya=Kassen (1715) von Chikamatsu Monzaemon; Sugawara Denju Tenarai Kagami (1746), Yoshitsune

[33a]) Für eine Liste der wichtigsten Jôruri= und Kabuki=Dramatiker, vgl. A. C. Scott, The Kabuki Theatre of Japan, Allen & Unwin, London 1955, S. 231—235. Die Jahreszahlen sind öfters leider unsicher (vielleicht auch wegen der nicht immer leichten Berechnung der Jahreszahl aus den verschiedenen Zeitaltern, die in Japan üblich waren und teilweise noch üblich sind): nur um ein Beispiel zu nennen: für Namiki Sôsuke (auch als Jôsuke, Shôsuke und Senryû bekannt) bei Florenz (S. 603) 1693 bis 1749; bei Scott (S. 232) 1694—1750; im Manuskript von Prof. Kawatake Toshio 1695—1751 usw.

[33b]) Die Kabuki=Schauspieler wollten bloß Stücke spielen, die ihnen Gelegenheit boten, öfters ihre technische Geschicklichkeit zu zeigen, ohne Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit oder auf die künstlerische Tiefe der Handlung. Deswegen legten sie auf das geschriebene Drama, die Arbeit des Dramatikers, überhaupt kein Gewicht, sie verfügten darüber, wie sie wollten, änderten den Text, verfälschten rücksichtslos die Absichten des Dramatikers, nur um spektakuläre Szenen einzuführen. Das konnte ein Theatergenie wie Chikamatsu sicher nicht lange ertragen: deswegen wendete er sich dem Jôruri zu, sobald der große Kabuki=Schauspieler Ichikawa Danjurô I gestorben war (1704), der sein Genie verstanden und mit ihm gerne zusammengearbeitet hatte.

Senbonzakura (1747), Kanadehon Chushingura (1748), Ichinotani=Futabagunki (1751), alle geschrieben nach dem damaligen Team=Arbeitssystem von Namiki Sôsuke, Takeda Izumo und Miyoshi Shôraku; Honcho Nijûshiko ,(1766), Imoseyama=Onnateikin (1771) und Meiboku Sendai Hagi (1785) von Chikamatsu Hanji und seinen Mitarbeitern[34]).

In Edo, wo nach der Mode des Kimpira=Jôruri das Ningyô=Jôruri einen starken Niedergang erlebt hatte, kam es doch um 1770 zu einer letzten kurzen Blüte, dem sogenannten Edo=Jôruri[35]). Aber es sollte praktisch das Ende sein. Mit dem Tode Chikamatsu Hanjis (1783) ist die Geschichte der Schöpfung neuer Dramen für das Jôruri endgültig aus. Die zahlreichen recht primitiven, doch stabilen Theatergebäude, die der Blütezeit in Ôsaka, Kyôto und Edo entstanden waren, auch die nach dem Stifter Takemoto Gidayû benannte, berühmte Takemoto=za von Ôsaka (wo das Genie des Chikamatsu Monzaemon die größten Erfolge ge= erntet hatte), und seine damalige starke Konkurrenz, das vom Gidayûs Schüler Toyotake Wakadayû dirigierte Toyotake=za, mußten alle, eines nach dem ande= ren, aus verschiedenen Gründen ihre Tore schließen. Im Jahre 1780 gab es kein richtiges Jôruri=Theater mehr in Japan. Nur 1871 wurde in Osaka durch die Be= strebungen von Uemura Bunrakuken das von ihm genannte Bunraku=za gegrün= det, das einzige Jôruri=Theater, das heute noch in Japan regelmäßig Aufführun= gen veranstaltet. Heute ist der Name „Bunraku" ein Synonym von Ningyô= Jôruri geworden.

Die Meiji=Restauration (1868) und das neue politische Ideal einer Moderni= sierung Japans waren ganz bestimmt kein günstiges Klima für eine Belebung des Jôruri. Die Gesetze und Verfügungen der Autorität hatten die Tendenz, Auf= führungen zu verbieten, in denen sich die Sitten des Edo=Zeitalters spiegelten; dadurch war eine Wiederbelebung des geschichtlich mit einer schonungslosen Darstellung der moralischen Dekadenz der Edo=Gesellschaftsordnung wesentlich verbundenen Jôruri von vornherein ausgeschlossen. Diese äußeren Umstände hatten einen entscheidenden Einfluß auf den innerlich schwachen Jôruri. Es wurde immer mehr eine klassische, elegante, geläuterte Form einer nunmehr vergangenen, großen Volkskunst, ohne mehr die innere Kraft zu besitzen, wieder mit dem Volk und mit der schöpferischen Vitalität Kontakt aufnehmen zu können. Seit 1909 verdanken wir das Weiterleben des Bunraku=Theaters dem größten Theaterkonzern Japans, der Shôchiku=Gesellschaft, die sich durch die Bewahrung einer theatergeschichtlich hochinteressanten, einzigartig großen Kunst ein kulturelles Verdienst erworben hat. Nach dem zweiten Weltkrieg gab es einen Versuch, eine Sezessionsgruppe (die sogenannte Mitsuwa=kai) zu bilden, die für eine Zeit unabhängig von der Shôchiku=Gesellschaft Aufführungen orga= nisieren konnte. Aber letzten Endes war die Spaltung für die schon schwache

---

[34]) Sehr gute praktische Dienste leistet: Aubrey & Giovanna Halford, The Kabuki Handbook, Rutland & Tôkyô, Tuttle, 1956, wo man die Zusammenfassung aller wich= tigeren Kabuki= (und natürlich auch Jôruri=) Stücke findet, mit sorgfältigen und prak= tischen Anmerkungen versehen.

[35])Ein erwähnenswerter Dramatiker dieser Zeit ist Hiraga Fukuchi, 1729—1779.

Kunst schädlich, so daß wir aus Freude über die Erhaltung der nunmehr klassischen Kunst die vor kurzem stattgefundene Wiedervereinigung der zwei Gruppen begrüßen.

Mechanismus der Puppen[36]). Wir haben schon oben erwähnt, daß die primitiven Puppen am Anfang nur von einem Puppenspieler gehandhabt wurden. Aber die heftige Konkurrenz unter den verschiedenen Theatern beschleunigte eine einmalige Entwicklung der technischen Struktur der Puppen bis ungefähr 1740. In dieser Zeit ist man zu dem Puppentyp gekommen, der heute noch besteht. Jede Puppe wird heute von drei Ningyô-zukai (Puppenspielern) manövriert. Der Hauptspieler (Omo-zukai) bewegt Kopf, Körper und rechte Hand; der Hidari-zukai (Linksspieler) bewegt den linken Arm und der Ashi-zukai (Fußbeweger) die Beine. Die Konstruktion einer Puppe wurde zu einer sehr komplizierten Kunst: seit 1733 haben die Puppen bewegliche Finger, seit 1734 können sie Atembewegungen vortäuschen, seit ungefähr 1740 haben sie bewegliche Augen, Augenbrauen und eine bewegliche Zunge; auch jedes einzelne Fingerglied kann bewegt werden. Die weiblichen Puppen blieben immer ohne Beine, die in der Aktion vom Ashi-zukai unter dem Kimono simuliert werden, dagegen können männliche Puppen mit artikulierten Beinen auch komplizierte Tänze aufführen. Aus den primitiven kleinen Puppen wurden allmählich die heutigen bis 1,20 m großen Puppen. Parallel zum äußerst komplizierten Mechanismus wuchs die Schwierigkeit des Manövers und die Länge der Ausbildungszeit, die notwendig ist, um diese Kunst zu erlernen: die ersten zehn Jahre werden dazu gebraucht, um die Beinbewegungen zu erlernen, weitere zehn Jahre sind notwendig, um den linken Arm perfekt manövrieren zu können, und endlich benötigt man noch zehn Jahre für die Kopfbewegungen und die des rechten Armes.

Auf der niedrigen, langgestreckten und farbenfreudigen Bühne des Puppentheaters wird ein 70 oder 80 cm breites Tuch aufgehängt, das die Puppenspieler nur von der Hüfte an, die Puppen aber ganz sehen läßt (Dezukai-shiki ist die Technik, Puppen auf der Bühne so zu manövrieren, daß die Puppenspieler auch völlig sichtbar sind). Das Chôbô, d. h. die Kombination von Tayû (Jôruri-Rezitator und Sänger) und Shamisen-Spieler, sitzt links auf der Bühne, auch völlig sichtbar (= dekatari). Nach der Tradition, die sich auch in Kabuki erhalten hat, werden sämtliche Szenenänderungen vor dem Publikum durchgeführt. Der Omo-zukai trägt, wie auch der Tayû und der Shamisen-Spieler, das Zeremonienkostüm (kamishimo); die anderen Spieler und der Ansager, der die Aufführung mit dem charakteristischen Klappen von zwei Eichen-Klöppeln (Hyôshigi) eröffnet und gleich darauf in verschnörkeltem Sprechgesang das Stück sowie die Namen der Sänger bekannt macht, tragen ein schwarzes Kostüm mit einer das ganze Gesicht verbergenden Kapuze. Das Ningyô-Jôruri entwickelte sich hauptsächlich in den Großstädten. Auf dem Land, in der Provinz brachte die einheimische

[36]) Für eine sorgfältige Erklärung des Mechanismus der Puppen, vgl.: A. C. Scott, a. a. O., S. 55 und 60 ff. Lesenswert auch Fritz Rumpf, a. a. O., S. 115—117.

Schauspielkunst (Kyôdo=Geinô) volkstümlichere, einfachere Formen von Puppenspielen besonders im Edo=Zeitalter zu großer Verbreitung. Die Kunst wurde auch dort ein Familiengut und wird heute noch vom Vater dem Sohne übertragen. Besonders wichtig ist das Awaji=Ningyô=Jôruri, das 1958 im Rahmen eines Kulturaustausches mit der Sowjetunion nach Rußland auf eine erfolgreiche Tournee ging. Es handelt sich um ein volkstümliches Theater, das die Einwohner der Awaji=Insel (in der Nähe von Ôsaka) bis heute lebendig erhalten haben und das sehr gut die Folklore des täglichen Lebens jener Bevölkerung zeigt, bei der die Puppen noch heute eine wichtige Rolle spielen[37]).

Ferner muß man noch die Drahtmarionetten erwähnen, die schon in sehr alten Dokumenten bezeugt sind (vgl. Fußnote [29]). Die Marionetten des Edo=Zeitalters waren klein und wesentlich verschieden von den komplizierten heutigen Marionetten, die ca. 60 cm groß sind und, um jede Bewegung ausführen zu können, mit Hilfe von 18 bis 35 Drähten gehandhabt werden. Erst gegen 1900 konnte sich diese Art von Puppenvorstellungen dank der Bestrebung Yûki Magosaburô IX. von Gassenspielen oder Varietévorstellungen unabhängig machen. Heute ist, außer der Truppe von Yûki Magosaburô, auch die von Sannosuke Takeda erwähnenswert. Es gibt kein eigentliches Theater für Drahtmarionetten; sie sind deswegen nur selten, nur einige Male im Jahr als Gastspiel dem allgemeinen Publikum zugänglich. In den letzten Jahren wurden Fernsehprogramme für Kinder gestaltet, die Gelegenheit boten, neue Dramen zu schreiben und die Marionetten zu vervollkommnen. Außerdem wurden auch andere Versuche gemacht, das Marionettentheater bekannt zu machen, z. B. durch die vom Ausland schon seit Jahrhunderten eingeführten Schattenspiele, die von Itô Kisaku und Senda Koreya 1929 wieder versucht wurden. Gruppen von Marionettenfachleuten suchen immer wieder nach neuen Wegen; sie haben aber mit vielen wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, die durch gelegentliche Fernsehvorstellungen und Gastspiele nicht überwunden werden können[38]).

Das Kabuki

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstand zuerst in Kyôto und bald darauf in ganz Japan eine neue Theaterkunst, das Kabuki, die ihre goldene Zeit im 18. Jahrhundert erlebte und heute noch, nach 350 Jahren glorreicher Geschichte, mehr als jede andere Theaterform die Gunst des japanischen Publikums genießt und einen solchen Ruf im Ausland hat, daß für viele Ausländer Kabuki ein Synonym für japanisches Theater geworden ist[38a]).

---

[37]) Nicht zufällig war der Künstler, der so viel für die Erhaltung des Ningyô=Jôruri geleistet hat, Uemura Bunrakuken I, von Awaji gebürtig.

[38]) Über die Schwierigkeiten von seiten der amerikanischen Besatzungsmacht nach dem Krieg und über die heutigen Versuche im allgemeinen, die Marionettenspiele im Volke zu verbreiten, erzählt die schon erwähnte Broschüre: The Present Condition of Dramatics in Japan, S. 15 f.

[38a]) Für eine Bibliographie des Kabuki muß man der erwähnten Bibliographie du Théâtre Japonais von René Sieffert, und den schon oben zitierten Werken von Earle Ernst (vgl. [33]), A. C. Scott (vgl. [33a]), A. & G. Halford (vgl. [34]), den Beitrag von Toita

Mit seinem eigentümlichen Stil und mit seinen Handlungen, die vom Zeitalter der 260 Jahre dauernden isolationistischen Politik wesentlich geprägt sind, ist das heute noch erfolgreiche Kabuki ein lebendiger Beweis für den tiefen Respekt und das beständige Festhalten der Japaner am nationalen, traditionellen Kulturgut. Sowohl die malerische Schönheit der farbenfreudigen, leuchtenden Bühnenbilder, der prächtigen Kostüme und des besonders betonten Schminkens der Schauspieler, als auch die musikalische Schönheit des von den typischen japanischen Musikinstrumenten, den Shamisen, Kane, Taiko begleiteten Jôruri-Gesanges und schließlich die plastische Schönheit der Gebärde, der statischen Haltungen der Schauspieler finden im Kabuki eine einzigartige, bewunderungswürdige Schönheitssynthese.

Mittelpunkt des Interesses im Kabuki ist nicht der Dramatiker (das literarische und dramaturgische Element haben immer eine zweitrangige Rolle gespielt), sondern die Darstellungskunst des Schauspielers[39]).

Deswegen identifiziert sich die Kabuki-Geschichte hauptsächlich mit der

---

Kôji über Kabuki in dem schon erwähnten: Japanese Drama und Music in the Meiji Era, S. 177—260 (besonders für die Geschichte des letzten Jahrhunderts), hinzufügen; bei Arnold, a. a. O., S. 145—256; In: Japan, its Land, People and Culture usw., S. 805—822; wichtig bleibt noch A. Jacovleff et S. Elisseeff, Le Théâtre Japonaise (Kabuki), Paris, Maynial 1933 mit schönen Zeichnungen von A. Jakovleff; ein Werk, das man nicht so leicht vergessen darf, obwohl es teilweise überholt ist: Zoe Kincaid, Kabuki, the Popular Stage of Japan, London, Macmillan, 1925. Unter den neulich erschienenen Übersetzungen erwähnen wir: Three Japanese Plays, edited by Earle Ernst, New York, Grove, 1960 (Benten Kozo, außer einem Nô und einem Jôruri); bei F. Bowers, Japanese Theatre (praktisch nur dem Kabuki gewidmet), London, Owen 1954: Tsuchigumo, Gappoga Tsuji, und Sukeroku; bei Magnino, a. a. O. [vgl.[33])], die italienische Übersetzung von Genyadana und Kanjinchô. In Evergreen Review no. 14, Juli 1960, wurde die englische Übersetzung des Kanjinchô veröffentlicht, zum ersten amerikanischen Gastspiel des echten Kabuki-Troupe aus Tôkyô.

In deutscher Sprache existiert keine zusammenfassende wissenschaftliche Arbeit über Kabuki. Man lese die Zusammenfassung von Fritz Rumpf, a. a. O., S. 87—105 und 121—139; Maria Piper, Die Schaukunst der Japaner, Berlin und Leipzig, De Gruyter 1927; dieselbe: Das Japanische Theater, S. 93—186; dieselbe: Die Stellung des Kabuki-Theaters im modernen Japan, im Jubiläumsband, herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Teil II, Tôkyô 1933, S. 47—52. Bei K. Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, S. 572—611; dazu Takeda Izumo (Miyoshi Shôraku, Namiki Senryû), Die siebenundvierzig Rônin (Kana-dehon-chûshingura). Ein altjapanisches Heldenspiel, für die deutsche Bühne bearbeitet von Eduard Reinacher, Berlin, Widukind 1943. Bei Wolfgang von Gersdorff, Japanische Dramen, Jena, Diederichs 1926, die (bearbeiteten) Übersetzungen von Sonezaki Shinjû, Terakoya und Kana-dehon-chûshingura. K. Florenz, Japanische Dramen, Terakoya, und Asagao, Leipzig, Amelangs 1900. In japanischer Sprache sind die zwei Werke von Kawatake Shigetoshi, Kabuki-shi no Kenkyû, Tôkyô, Tôkyô-dô, 1948 und Kabuki Sakusha no Kenkyû, ibidem, 1940, wesentlich. In seiner neu erschienenen Nihon Engeki-zenshi, faßt er die Ergebnisse seiner langen Kabuki-Forschung zusammen: S. 227—419 und 509—982, bis zur Gegenwart.

[39]) „Die Dramenhandlungen sind dem Japaner nämlich in erster Linie Darstellungsmittel, dessen sich die Schauspielkunst bedient, nur die Leistungen ihrer ‚Prominenten' und ihres glänzenden Ensembles ins vorteilhafteste Licht zu setzen. So ist es die Mimenkunst, der das Publikum vor allem sein Interesse und seine gespannteste Aufmerksamkeit zuwendet. Der Schaugenuß an sich bedeutet sowohl für den primitiven als auch für den geistig anspruchsvolleren Theaterbesucher das Wesentliche. Der Stückinhalt trifft gewissermaßen erst in zweiter Linie Herz und Gemüt des Zu-

Entwicklung der Darstellungskunst der bald zum „Star" gewordenen Schauspieler und der Schauspielerfamilien. Denn innerhalb dieser Familien — den einzigen Kabuki-Schulen Japans — wurde Jahrhunderte lang diese Kunst gepflegt und weiterentwickelt: manche heutige Schauspieler können, obwohl das Kabuki die jüngste klassische japanische Theaterkunst ist, stolz auf eine Familientradition zurückblicken, die 10, 12 und mehr Generationen bekannter Schauspieler zählt. Zum Unterschied vom europäischen Theater haben die Kabuki-Stücke nur selten weltanschauliche, philosophische oder literarische Ansprüche. Aus Tanz und Gesang geboren, hat das Kabuki sein ganzes Streben auf die Vollkommenheit der Aufführung jener schwierigen Künste und auf die prächtige Ausstattung gerichtet: es ist immer ein nichtrealistisches Theater[40]) geblieben, das für die literarische Form der Handlung gewöhnlich wenig übrig hat.

---

schauers, wobei anzumerken ist, daß das Element der Rührung seine Wirkung auf den sehr emotionellen Japaner niemals verfehlt." (Maria Piper, Die Stellung des Kabuki-Theaters im modernen Japan, S. 48.) Das Kabuki also bleibt zuerst „gespieltes Theater" und ist nur gelegentlich und sekundär „Literatur". Diese Tatsache erklärt viel in Beziehung auf den dramaturgischen Aufbau der Stücke und über die (zwar nicht für uns Europäer und auch nicht für zahlreiche japanische Theaterfachleute) selbstverständliche Annahme von seiten des großen Publikums der heutigen Kabuki-Programme, die praktisch nur einzelne in sich meistens überhaupt nicht abgeschlossene Akte aus berühmten Stücken bieten. Der Leser möge im folgenden Zitat über die Handlung des Nô-Stückes einen interessanten Vergleich finden und gleich die Fortsetzung einer Tradition im Kabuki sehen: „... the plot of a Nô play is not necessarily what one understands by that word as applied to modern theater. The plot of a Nô-play is rather inconsequential; the main object is to make the audience appreciate the beautiful, rhythmically and musically, through dance and song ... the plot of a Nô-play was added in order to enhance the entertainment value of the dance and song ... The Nô is ... an art developed on the shite first principle ... an art in which action centers around the shite etc. ... the characters and events treated in the Nô are invariably those that have lived in the memory or rather the sentiments of our people. The aim of the Nô is to represent these events and characters in the world of the beautiful ... For this purpose it is not necessary to put on any new dramatic construction; nor is it required to seek any complexity of content in the Nô ... etc." (Zemmarô Toki, Japanese Nô Plays, S. 7 und 15). Der Vergleich des Kabuki-Textes mit dem Opernlibretto ist, mit gewissem Vorbehalt, teilweise treffend. Um ein heutiges Kabuki-Programm irgendwie in westlichen Begriffen verständlich zu machen, wäre es ungefähr so, als ob täglich (ungefähr von 11 bis 16 Uhr und von 17 bis 22 Uhr) in der Wiener Oper folgendes gespielt würde:

1. Programm: 1. Akt der „Verkauften Braut"; 2. Akt der „Macht des Schicksals"; das achte Bild des Balletts „Romeo und Julia" von Prokofiew; 2. Akt der „Zauberflöte"; 2. Akt von „Aida". — Pause.

2. Programm: 2. Akt von „Rosenkavalier"; 1. Akt des Balletts „Giselle"; letzter Akt von „Don Giovanni"; 2. Akt von Schönbergs „Moses und Aron"; 1. Akt von „Tosca".

(Damit soll aber die Ähnlichkeit des Kabuki mit der Oper nicht ausdrücklich betont werden. Wie bekannt, liegt doch das Hauptgewicht der Kabuki-Kunst nicht nur in Musik und Gesang, sondern mehr noch in der schauspielerischen Leistung des Wortes, des Tanzes und der Mimik.)

Über die Kabuki-Dramaturgie in einer europäischen Sprache vgl. E. Ernst, The Kabuki Theatre, S. 218 ff., vielleicht die beste Abhandlung über dieses Thema, obgleich ein gründlicheres Studium vermutlich neue Vergleichsmöglichkeiten mit dem dramaturgischen Aufbau der westlichen Stücke zeigen könnte.

[40]) Die Frage des „Non-Realismus" im Kabuki wird von E. Ernst, a. a. O., S. 18—23, behandelt. Er spricht von „representational" und „presentational" Theater, Begriffe, die sich mit den z. B. von Melchinger vorgeschlagenen: „Illusionismus" und „nicht-

Kennzeichnend für das Kabuki ist auch die enge Verbundenheit zwischen Schauspieler und Publikum. Das als Volksschauspiel entstandene Kabuki wurde während der langen Zeit der nationalen Isolierung — als jede individuelle Freiheit unterdrückt war — der Spiegel der Gefühle des Volkes, die einzige Möglichkeit, unter dem Deckmantel der Rollen und der künstlich entstellten Epoche, den Zorn, den Protest, die Wünsche des Volkes auszudrücken: das Volk pflegte damals, wie es nie mehr später und überhaupt nur selten in der Theatergeschichte geschah, mit den Schauspielern zu lachen, zu weinen, zu toben. Ja, das Kabuki hatte wirklich seine Wurzeln innerhalb der Atmosphäre der tiefsten Gefühle des japanischen Volkes und erlebte so seine wichtigste Entwicklung.

A. Die Geschichte

Der geschichtliche Hintergrund des 16. Jahrhunderts bietet ein sehr trauriges Bild: fortwährende Kriege, politische Verwirrung in der die eigentliche Macht unter zahlreichen, immer nach der Vorherrschaft strebenden Fürsten (Daimyô) zersplittert war, bis zum Sieg der großen Generäle (Toyotomi Hideyoshi wird als Napoleon Japans bezeichnet), der ganz Japan unter die tatsächliche Alleinherrschaft des Shoguns vereinigte und die Voraussetzung der langen Friedensperiode des Tokugawa-Zeitalters schuf. Das Elend und das Leid des immer wieder der Plünderung ausgesetzten und seiner Zukunft nie sicheren Volkes während der Bürgerkriege ist kaum zu ermessen: als der langersehnte Friede endlich kam, suchte das müde, verarmte Volk ein Ventil, verlangte eine neue, sensationelle Unterhaltung. Gerade in dieser Zeit, ca. 1600, tritt an verschiedenen Plätzen der damaligen Hauptstadt Kyôtô eine Tänzerin auf. Sie trug am Anfang schwarze, heilige Zeremonienkleider, sie sang Volkslieder mit buddhistischen Anrufungen und mit der Begleitung von Fushigane (eine Art vom Hals hängenden Klingeln), sie führte das sogenannte Nembutsu-odori[41]) auf, das eigent-

---

illusionistisches Theater" (Melchinger, Drama zwischen Shaw und Brecht, Brehmen, Schünemann 1957) decken. Das Kabuki wird natürlich als „presentational" (= nicht-illusionistisch = nichtrealistisch in der Bedeutung des Manuskriptes von Prof. Kawatake Toshio) bezeichnet. Der Realismus, den die japanischen Theatertheoretiker vom Kabuki verlangen, wird von E. Ernst mit Recht auf die „Theatralische Realität" bezogen; „We must distinguish between ‚realism' as it appears in the representational theater and as an attempt to make the performance appear to resemble ‚real life' to the greatest degree possible, and theatre reality, which arises when the vocabulary of expression of a given theatre form, whether representational, presentational, or combining elements of both, is accepted by the audience as theatrically believable and aesthetically valid" (ebenda S. 20).

[41]) Über die Legende Okunis hat man sehr viel geschrieben, besonders in Japan. Die Werke in europäischen Sprachen erwähnen mehr oder weniger vollständig (vgl. z. B. Zoé Kincaid, Kabuki, S. 49—57, Fritz Rumpf, a. a. O., S. 73—77) die übliche Erzählung mit einigen kritischen Bemerkungen. Einige japanische Gelehrte versuchen, Okuni mit den Courtisanen-Shirabyôshi-Tänzerinnen in enge Beziehung zu bringen; die Shirabyôshi-Tänzerinnen führten auch Otoko-mai (Männertänze, d. h. Tänze im männlichen Kostüm und mit Schwert) auf und sangen u. a. auch buddhistische Hymnen; die Schlußfolgerung Arnolds lautet: „... O-Kuni ... fut vraisemblement, non point une danseuese sacrée, mais une danseuse profane héritère des shirabyôshi" (a. a. O., S. 149). Diese Auffassung könnte vielleicht eine Bestätigung in der unmit-

lich als das wesentliche Element des ersten Kabuki gilt, über dessen Natur aber die Theorien weit auseinandergehen. Solche Gesänge und Tänze, u. a. die yayako-odori, sollten einen ungeheuren Erfolg finden bei dem endlich vom Alpdruck des Krieges befreiten Volk. Zwischen Liedern und Tänzen wurde auch eine kurze Posse eingeführt, die sogenannte Saruwaka: jetzt ist das Okuni-Kabuki da, eine neue Theaterform, dessen erste Vollendung gegen 1603 erreicht ist. Das Wort „Kabuki" kommt ursprünglich von „kabuku" = neigen, streben, dessen übertragene Bedeutung die Übertreibung der obgenannten Aktionen bezeichnet, wie in dem Fall der auffallenden, übertriebenen Tanzkunst Okunis, z. B. als sie im Männerkostüm mit einem Partner in weiblichem Kostüm auftrat[42]).

Das Onna-Kabuki (Frauen-Kabuki) verbreitete sich rasch in ganz Japan. Es handelte sich aber hauptsächlich um Tänze und Gesänge, die eine mehr oder weniger erotische Färbung hatten und von Keisei (Freudenmädchen, daher auch der Name: Keisei-Kabuki) zu eindeutigen Zwecken aufgeführt wurden. Die Shôgun-Regierung verbot 1629 wegen Immoralität und wegen der Gefahr der Mischung verschiedener sozialer Klassen[43]) jede Aufführung von Onna-Kabuki. Das Kabuki war damals erst ungefähr 40 Jahre alt.

---

telbar dem Tode Okunis folgenden Geschichte des Onna-Kabuki (d. h. wahrscheinlich nach 1610) finden. Die verschiedenen Theorien werden von Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki-zenshi, Tôkyô, Iwanami 1959, S. 233—235, gut zusammengefaßt. Ich übersetze hier seine salomonische Entscheidung über die sehr schwierige Frage der Nembutsu-Odori (d. h. des Tanzes Nembutsu) Okunis: „Das Nembutsu-Odori Okunis soll als eine Kunst interpretiert werden, die voll neuer Anziehungskraft war und die Menschen jener Zeit fasziniert hat: er war das Ergebnis einer originellen Wahl und Fusion auf der Grundlage des damaligen Fûryû-Volkstanzes, sowohl des Shirabyôshi-Tanzes als auch des Onnakuse-mai und des Ta-Asobi" (S. 235).

[42]) Über die Frage der Etymologie des Wortes „Kabuki" sind die Forscher nicht einig, obwohl die in unserem Artikel vertretene Ableitung heute die wahrscheinlichste und meist angenommene Erklärung darstellt. Eine andere Erklärung vertritt ohne wissenschaftliche Begründung Arnold: „... l'etymologie du mot kubuki, qui est des plus incertaines, semble plûtot rattacher ce mot au terme sino-japonais kabu de ka (chant) et bu (dance), terme courant au XVIe siècle, complété par l'idéographe ki suggérant l'idée d'art ou d'habileté" (a. a. O., S. 149). Gegen diese Behauptung bleibt die Autorität vieler japanischer Gelehrter (vgl. Kawatake Shigetoshi, Nihon Engeki-zenshi, S. 243 ff.), die beweisen, daß die obenerwähnten Zeichen erst spät eingeführt wurden, um das schon seit langer Zeit mit kana oder mit der Bedeutung nach gleichgültigen phonetischen Zeichen geschriebene Wort Kabuki elegant wiederzugeben. Die Bedeutung des Zeitwortes „Kabuku" wird vom japanischen Standard-Wörterbuch „Daigenkai" mit 1. „katabuku", „katamuku", „kashigu" wiedergegeben, was immer ungefähr „neigen", „hinneigen", „Hang haben zu ..." bedeutet; 2. im übertragenen Sinn mit „tengô suru", „fuzakeru", „itazura o suru", „warusa o suru", alles Ausdrücke, die die Übertreibung der Neigung ausdrücken, öfters mit erotischer Färbung, oder „scherzen, töricht handeln, spotten" bedeuten. Diese Bedeutung entspricht eher dem volkstümlichen Ursprung des Kabuki und seiner Benennung.

[43]) Man darf nicht von unserem christlichen Standpunkt über die „Immoralität" des Onna-kabuki oder des Wakashû-kabuki urteilen und eine prinzipielle „Immoralität" der Prostitution oder der Sodomie „an sich" als theoretische Grundlage der feindlichen Haltung der Tokugawa-Regierung behaupten. Die verschiedenen wiederholten Interventionen und Verbote, die strenge polizeiliche Kontrolle, später auch die Einschränkung der persönlichen Freiheit der Schauspieler, der Aufführungserlaubnisse, der Theaterzahl und die Politik der Gruppierung aller Theatergebäude in einem einzigen Teil der Stadt etc. wurden ja hauptsächlich durch Skandale und Prügeleien veranlaßt (vgl. z. B. A. Jakovleff et S. Elisseeff, Le théâtre Japonais (Kabuki), Paris

Daraufhin erlebte das Knaben=Kabuki (Wakashû=Kabuki), dessen größte Attraktion der Tanz schöner Jünglinge war, eine Blütezeit. Nach einer Periode großer Erfolge intervenierte die Tokugawa=Regierung nochmals aus denselben Gründen und verbot 1652 auch diese Form des Kabuki. Aber nach etwa zwei Jahren gab die Autorität dem Drängen vieler Theaterleute nach und gestattete Kabuki=Aufführungen unter zwei Bedingungen: 1. die anziehenden Jünglinge durften nur mit nach Männerart rasierter Stirn (ohne Stirnlocke also) auftreten; 2. sie durften nicht mehr Tänze und Gesänge bieten, sondern nur rezitieren und Pantomimen aufführen, das Monomane=kyôgen=zukushi[44]).

Das Knabentheater verschwand wegen des Regierungsverbotes und mehr noch wegen der Anspruchslosigkeit der Darbietungen in kurzer Zeit. Das Kabuki blieb auf das künstlerische Können der Männer angewiesen: so entstand das Yarô=Kabuki), zum erstenmal ein echtes dramatisches Theater, mit Handlungen, die allmählich kompliziert wurden: erstmalig in der Theatergeschichte Japans wurden 1664 in Edo und Ôsaka Kabuki=Stücke in zwei Akten aufgeführt und der Vorhang verwendet.

Das Kabuki machte schnelle Fortschritte in Hinsicht auf Handlung und besonders Darstellungskunst und erreichte eine erste Vollendung als dramatische Kunst während des Genroku= und Kyôho=Zeitalters (ca. 1670—1730). Es ist die Zeit, in der Chikamatsu Monzaemon seine ersten Meisterstücke für das Kabuki schreibt, in der große Schauspieler, wie Sakata Tôjurô, Yoshizawa Ayame und Mizuki Tatsunosuke in Ôsaka und Kyôto, Ichikawa Danjurô I und Nakamura Sichisaburô in Edo, die ersten glorreichen Seiten der Kabuki=Geschichte schreiben[44a]).

Es folgte eine Periode der Dekadenz, als der erbitterte Kampf zwischen le=

1933, S. 7—8), hatten aber einen tieferen politischen Grund. Die Tokugawa=Regierung hatte als Grundprinzip ihrer innerpolitischen „Moral", im abgeschlossenen Japan, die strenge Bewahrung der sozialen Struktur, des „Status quo" um jeden Preis. Jede Änderung, jede Gefahr einer Änderung, wurde als politisch unmoralisch betrachtet, z. B. eine Theateraufführung, wo Personen aus verschiedenen Klassen in einem gemeinsamen Erlebnis irgendwie das Gefühl einer Nivellierung haben könnten. Das als Volkstheater (= Theater der niedrigen Klassen, besonders der Chônin, Kaufleute) entstandene Kabuki zog bald viele Zuschauer aus dem Militäradel an sich, die jetzt arbeitslosen Samurai und auch — ein unerhörter Skandal für die Shôgune — Hofdamen! Episoden, wie der Liebesroman einer Hofdame mit einem Kabuki=Schauspieler oder eine öffentliche Prügelei zwischen einem Samurai (also dem Angehörigen einer höheren sozialen Klasse) und einem Chônin (dem Angehörigen einer sehr niedrigen Klasse) wegen der Gunst einer Kabuki=Schauspielerin oder eines Kabuki=Jünglings (die Schauspieler gehörten einer der niedrigsten Klassen der Tokugawa=Sozialordnung an), bedeuten unverzeihliche Sünden, eine eklatante Immoralität, ein Attentat gegen die Basis, auf der die Tokugawa=Gesellschaft ruhte. Vgl. eine gute Analyse dieses Phänomens bei E. Ernst, The Kabuki=Theatre, S. 8 ff. und S. 216—218. Das konnte aber das Starsystem und die Begeisterung für die berühmten Schauspieler, auch von Seite des Adels, nicht verhindern.

[44]) Der Name Monomane=kyôgen=zukushi wurde viele Jahre hindurch gebraucht, um das Yarô=kabuki zu bezeichnen, weil man das der Regierung sehr verdächtige Wort Kabuki möglichst vermeiden wollte.

[44a]) Dem Genroku=Kabuki widmet ein langes Kapitel mit guten Beispielen F. Bowers, Japanese Theatre, S. 53—129. Was die Schauspieler betrifft, vgl. den folgenden Abschnitt: Schauspieler.

bendigem Spiel und Puppentheater etwa um 1750 zu Gunsten des Jôruri entschieden zu sein schien. Aber bald sollte das Kabuki seine volle Revanche nehmen und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Hôreki- und Kansei-Zeitalter) endgültig triumphieren. Das Kabuki hatte dann eine zweite Blüte: es wurde zu einer reifen Synthese von Musik, Tanz und dramatischer Handlung, auch durch die Bereicherung des Repertoires infolge der Kabuki-Bearbeitung der Jôruri-Meisterstücke. In dieser Zeit wurde zum ersten Male in der Welt die Drehbühne, von einem berühmten Jôruri-Dramatiker, Namiki Shôzô, konstruiert[45]). In jener zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschob sich das Zentrum des kulturellen Lebens von Kyôto und Ôsaka nach Edo: dort erlebte das Kabuki die wichtigste Bereicherung durch Tanz und Musik und zugleich die Unterstützung der besten Dramatiker, die in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts fast nicht mehr für das Jôruri schreiben wollen. Berühmt als Kabuki-Dramatiker dieser Periode sind: Namiki Shôzô, Naka Kansuke, Namiki Gohei, Sakurada Jisuke; als Schauspieler: Nakamura Nakazô, Ichikawa Danjurô V und Nakamura Utaemon I.

Die tyrannische Isolierungspolitik der Tokugawa-Shôgune herrschte schon seit zwei Jahrhunderten und das unzufriedene Volk gehorchte nur aus Zwang der starren feudalistischen Organisation, die schon seit langem nicht mehr der wirtschaftlichen Wirklichkeit entsprach. Den Ausbruch dieser sozialen Unruhe drückt das Kizewamono aus, eine Art Kabuki, das realistisch[46]) das Leiden, die Verzweiflung, den Fluch, das Delirium besonders von Dieben und Mördern in einer Unterwelt darstellte. Der Aufführungsstil entsprach mehr dem tatsächlichen Leben des damaligen Mittelstandes, man vergaß, wenigstens teilweise, das bis dahin so erfolgreich gewesene Jidaimono (vergl. den folgenden Abschnitt) mit seinen Helden, und den übertriebenen, ganz unrealistischen Stil der Aragoto-Stücke. Die berühmtesten und typischen Kabuki-Stücke dieser Periode sind: Yotsuya Kaidan, von Tsuruya Nanboku; Benten Kozô, und Murai Chôan, von Kawatake Mokuami. Als Schauspieler erreichten einen großen Ruf Matsumoto Kôshirô IV, Ichikawa Danjurô VII und Ichikawa Kodanji IV.

Um die Hälfte des 19. Jahrhunderts (Meiji-Restauration 1868) wurde Japan von der Isolierungspolitik der Shôgune befreit und ging rasch an die Umgestaltung des Staates und den Aufbau der Industrie nach dem westlichen Muster einer modernen Organisation. Die europäische Zivilisation wurde in ganz Japan

---

[45]) Über die schon ein Jahrhundert vorher in Europa in den Inszenierungen von Inigo Jones am englischen Königshof gebrauchte kleinere Teildrehbühne, vgl. z. B. Kindermann, Theatergeschichte Europas, III, Salzburg, Müller 1959, S. 150. Übrigens waren in Japan, auch vor der Einführung der Drehbühne (= mawaributai, zum ersten Male 1758 zu Ôsaka am Kado-za bei der Aufführung des Stückes „Sanjikkoku yobune no hajimari"), kleine Drehscheiben auf dem Puppentheater gebräuchlich, um beim Wechsel der Musik das ablösende Paar der Musiker, ohne umständlichen Platzwechsel, schnell bereit zu haben. Vgl. F. Rumpf, a. a. O., S. 123 f.

[46]) Auch an dieser Stelle soll das Wort „Realismus" anders verstanden werden als im illusionistischen Theater des Westens: es bezeichnet nur eine weniger akzentuierte Stilisierung und Übertreibung, als es bei den Aragoto und Jidaimono der Fall gewesen war (vgl. Anmerkung 40).

Mode und übte einen sehr starken Einfluß aus auf Sitten und Kunst. Das Kabuki leistete dem ersten Zusammenstoß mit der neuen Welt kräftigen Widerstand und behielt am Anfang unverändert die Gunst des Publikums. Aber während der letzten zwei Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts glaubten hohe Regierungsbeamte und Gelehrte, die im Ausland vom Realismus des europäischen Theaters im allgemeinen, besonders aber vom Naturalismus stark beeindruckt worden waren, an die Notwendigkeit einer Theaterreform in Japan und versuchten Neuerungen, die den Anfang eines umfangreichen neuen Theaterlebens (besonders aber außerhalb der Kabuki-Welt) bedeuteten. Die Hauptträger dieser Bewegung waren die Gelehrten Yoda Gakukai und Fukuchi Ôchi, der berühmte Kabuki-Schauspieler Ichikawa Danjurô IX und der unermüdliche Manager Morita Kanya XII. Eine der wichtigsten Neuerungen, die man versuchte, war auf der Bühne die geschichtliche (nicht mehr also die konventionelle, seit zwei Jahrhunderten übliche) Rekonstruktion der Sitten und Kostüme der Samurai oder der noch älteren Hofadeligen, mit Einführung der echten Namen und Orte der Handlung, die während des Edo-Zeitalters, um die Zensur zu umgehen, geändert worden waren. Das an die schon klassisch gewordenen Namen und theatralischen Konventionen gewohnte Publikum zeigte sehr wenig Begeisterung für diese Neuerungen[47]), deren Wirkung auch nicht lange anhielt. Ein wichtiges Zeichen der sozialen Umwälzung jener Zeit war die Erhebung des sozialen Ranges der Schauspieler. Während der Edo-Jidai, wie schon erwähnt, wurden die Schauspieler als sehr niedrig in der feudalen Rangordnung betrachtet, sie wurden als „Bettler des Flußufers" bezeichnet: jetzt wurden sie endlich als Künstler anerkannt (vgl. Anm. [52]).

In dem Meiji-Zeitalter (1868—1911) waren die drei berühmtesten Schauspieler Ichikawa Danjurô IX., Onoe Kikugorô V. und Ichikawa Sadanji. Aber als Danjurô und Kikugorô 1903 starben und im folgenden Jahr auch Sadanji, fing eine schwere Krise des Kabuki an, die bis in die dreißiger Jahre andauerte; um 1930 schenkten Ichimura Uzaemon XV., Onoe Kikugorô VI. und Nakamura Kichiemon I. der Kabuki-Bühne eine neue Blütezeit.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die geistige und wirtschaftliche Struktur Japans durch eine tiefgreifende Umwälzung geändert; auch als Konsequenz des frühen Todes begabter Künstler merkt man eine Entfremdung des Kabuki vom Leben des Volkes und die Tendenz, eine klassische Theaterform der Vergangenheit zu werden.

---

[47]) Typisch dafür ist die Haltung des Publikums bei der genauen historischen Darstellung der Art, wie die Samurai das Schwert aus der Hand des berühmten Generals Hideyoshi im Finale des Kabuki-Stückes Matsu no Sakae Chiyoda empfingen. Als die Zuschauer sahen, daß die Schauspieler, wie echte alte Samurai, auf den Knien vorrückten, konnten sie nicht ihr Staunen unterdrücken und verglichen die armen Schauspieler mit einer Raupe! Diese Episode wird von Toita Kôji erwähnt, a. a. O., S. 198 (vgl. Anmerkung 38a): der erwähnte Beitrag von Toita ist sehr aufschlußreich für eine Einsicht in die komplizierte psychologische Situation jener Zeit der Umwälzung und stellt uns die Persönlichkeiten vor, die die Verantwortung für die neueren Versuche tragen, wie z. B. Morita Kanya XII und den sehr diskutierten, aber sicher auch großen Schauspieler Danjurô IX.

B. Klassifikation

1. Eine erste Art Kabuki ist das Shosagoto (Tanzspiel), in dem der Tanz die größte Rolle spielt. Wir finden im Shosagoto am klarsten die ältesten Elemente, die sich schon in den Tänzen und Gesängen des primitiven Onna=Kabuki entwickelt hatten. Es wurde zuerst als Furigoto bezeichnet, d. h. ein Spiel mit Volksgesang, nahm aber allmählich durch die Einfügung einiger Nô=Tänze (z. B. der Shishi=mai, Löwentanz) und durch die Einfügung von Tänzen, die Sitten und besondere Typen des Edo=Zeitalters (z. B. einen Straßenverkäufer, ein verliebtes Mädchen, einen blinden Bettler) pantomimisch darstellten, die heutige Form des Shosagoto an[48]). Ein neuer Typ von Tanzspiel wurde auch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Tsubouchi Shôyô und anderen Theaterfachleuten angestrebt, als einer der nicht gerade erfolgreichen Versuche, das Kabuki zu erneuern.

2. Die zweite große Gruppe enthält die Dialogdramen, die sich teilweise unmittelbar aus den Nô entwickelten (aus den komischen Themen der Nô=Zwischenspiele wurden gewöhnlich nur Einzelszenen in die tragischen Handlungen des Stückes eingefügt), und teilweise stammen sie aus den Jôruri=Dramen (die sogenannten Gidayû=Kyôgen, die gut die Hälfte des ganzen Kubuki=Repertoires darstellen und an dem Stil der Aufführung und an dem Begleitgesang des Gidayû=Sängers erkennbar sind). Die Dialogdramen werden in Jidai=Kyôgen (Historisches Drama) und Sewa=Kyôgen (Gegenwartsdramen) eingeteilt:

J i d a i = K y ô g e n : Der Held gehört der Klasse der Samurai oder des kaiserlichen Hofadels an. Das Stück wird als „Ochômono" bezeichnet, wenn die Handlung den Adel des 7. bis 11. Jahrhunderts betrifft (klassische Beispiele[49]): Imoseyama Onna Teikin; Sugawara Denju Tenaraikagami; Hanakurabe Ise=monogatari); Jidaimono, wenn der Held ein Samurai, ein Fürst der folgenden Jahrhunderte ist (klassische Beispiele: Yoshitsune Senbonzakura; Honchô Nijûshikô; Ehon Taikôki); Oiemono, in welchen die Intrigen, die komplizierten Rache= und Erbangelegenheiten in fürstlichen Häusern geschildert werden (klassische Beispiele: Meiboku Sendaihagi; Kanatehon Chûshingura). Bemerkenswert ist die schon erwähnte Tatsache, daß in den Jidai=Kyôgen der Name der Helden und die Zeit der Handlung nicht genau dem Namen und der Epoche der tatsächlichen Person und des geschichtlichen Geschehens entspricht. Denn in der Atmosphäre einer genauen polizeilichen Kontrolle konnte man durch eine explizite Beschreibung eines Hofskandals aus letzter Zeit unangenehme Konsequenzen von Seiten

---

[48]) Eine ausführliche Beschreibung der Shosagoto mit Beispielen findet sich bei F. Bowers, Japanese Theatre, S. 166 ff. Dort auch eine Klassifikation der Kabuki=Stücke: S. 161 ff. Empfehlenswert auch die Einteilung bei: Japan, its Land, People and Culture, S. 812 f., wo man auch eine kurze Erklärung der typischen Kabuki=Szenen finden kann; Nureba (Liebesszene), Shuraba (Kampfszene), Enkiriba (Tragische Anerkennung: zu spät!! Nach der tödlichen Rache erkennt man die Unschuld der Geliebten), Koroshiba (Blutszene).

[49]) Für eine Zusammenfassung des Inhalts der Kabuki=Stücke, die im Laufe dieser Abhandlung genannt werden, vgl. das erwähnte Werk von A. & G. Halford, The Kabuki Handbook, Rutland=Tôkyô, Tuttle 1956.

der Zensur erwarten. Deswegen wurden regelmäßig Namen und Epochen mehr oder weniger umgestellt, die Szenen und Kostüme aber blieben aus dem Edo-Zeitalter.

2. Sewa-Kyôgen: Der Held ist ein Chônin (Kaufmann) oder irgend jemand aus den niedrigen Klassen. Als Argument gilt die Dramatisierung des tatsächlichen täglichen Lebens des Volkes im Edo-Zeitalter. Es gibt zahlreiche Meisterwerke dieses Typs, z. B. Banzuiin Chôbei, oder Shinjû ten no Amijima, die nach ihrem Thema auch einen bestimmten Namen bekommen, z. B. das obenerwähnte Shinjû ten no Amijima ist ein Shinjûmono (Liebestod-Stück). Die bekannten Kizewa-Kyôgen bieten eine hochinteressante Form des Kriminalstückes, ein Bild der Unterwelt, des Verbrechertums jener Zeit, deren Helden Diebe und Mörder, Prostituierte und Bettler sind, die natürlich (sprachwissenschaftlich sehr interessant) die Volkssprache der Edo-Epoche sprechen. Die von Danjurô IX angestrebte neue Form der historischen Genauigkeit wurde als Katsureki genannt, dagegen wurde der Versuch, ausländische (= westliche) Sitten auch im Kabuki darzustellen, nach der europäischen Art, die Haare kurz zu tragen, Zangirimono genannt usw.

C. Die Schauspieler

In der Geschichte des Kabuki, die heute mehr als 350 Jahre zählt, haben zahlreiche Schauspieler einen bestimmten Platz in der Entwicklung der Technik und der künstlerischen Interpretation errungen: hier aber können nur die berühmtesten ganz kurz erwähnt werden.

Es ist wohl bekannt, daß die Biographie der Okuni, die als Tempeltänzerin von Izumo nach Kyôto gekommen war, um dort durch ihren Tanz Beiträge für die Reparaturen des Tempels zu sammeln, mit ihren legendären und geschichtlich verdächtigen Elementen, und mit der Vermengung mit anderen, späteren Tänzerinnen namens Okuni, keine Sicherheit bietet. Wir haben schon ihre große Popularität und ihren Tanz Nembutsu-Odori erwähnt (vgl. Anm. 41). Sie starb wahrscheinlich um 1613. Die Schauspieler, die wirklich dem Kabuki eine hohe künstlerische Form in seiner ersten Blütezeit gaben, sind Sakata Tôjûrô (1647 bis 1709), Yoshizawa Ayame (1763—1729) und Ichikawa Danjurô I (1660—1704). Tôjûrô wurde besonders wegen seiner Darstellung von Männerrollen (Tachiyaku[49a]) berühmt. Er gab eine neue persönliche Interpretation des Wagoto

[49a]) Für die wichtigsten Rollen des Kabuki, vgl. im gleichen Heft: Iwabuchi Tatsuji, Theaterzettel und Theaterprogramme in Japan, S. 93 f. Über Tôjûrô findet man einige interessante Informationen bei Fritz Rumpf, a. a. O., S. 89 ff.: „Tôjûrô, einer der höchstbezahlten Schauspieler Japans war freigiebig, aber auch anspruchsvoll in seinen eigenen Bedürfnissen. Nie trug er ein schon einmal gewaschenes Kleid. Er pflegte nur auf seidenen Kissen zu sitzen, und seine täglichen Gebrauchsgegenstände (Rauchservice etc.) waren aus feinstem Goldlack. Er aß wie ein Fürst (Daimyô), trank nur den teuersten Tee und benützte zum Anwärmen seines Reisbieres (Sake) nur die kostbarsten Kohlen und Spezereien ... Er pflegte zu sagen, daß er nur gut spielen konnte, wenn er sich keinerlei Beschränkungen auferlegen müsse ..." (Tôjûrô sagte:) „Die Kunst des Mimen ist wie ein Bettelsack, sie muß alles enthalten, wichtige und

(Charakter des liebenswürdigen, zarten Mannes) und der komischen Rollen. Wir wissen aus den Lebenserinnerungen (Jishinshû) des Dramatikers Kaneko Kichizaemon, daß Tôjûrô das ganze Leben hindurch mit größtem Fleiß die Gewohnheiten des Volkes, die Wirklichkeit der täglichen Arbeit, die Art und Weise des Lebens der verschiedensten Menschen beobachtete: er beseitigte dadurch einen unechten Manierismus und drang tief in die Seele einer Rolle ein. Er war intelligent genug, um die Größe des Genies Chikamatsu Monzaemon zu erfassen in einer Zeit, in der die Kabuki-Schauspieler die Dramatiker einfach verachteten: er arbeitete gerne mit ihm und interpretierte seine ersten Kabuki-Dramen. Praktisch war er bis zu seinem Tode die herrschende Persönlichkeit in der Theaterwelt Kyôtos, deren raffinierten Geist er den lebendigen Ausdruck gab. In Kyôto übte auch jener Schauspieler seine Kunst aus, der als Vater der Onnagata gilt (Männer, die weibliche Rollen interpretierten: wie bekannt, war der Auftritt der Frauen verboten): Yoshizawa Ayame. Er wurde sehr berühmt wegen seiner zarten Interpretationen von Kurtisanen in den Keiseigoto (Stücke, die den Namen nach den Keisei-Kurtisanen erhielten) und in den Shûtamba (tragische Szene), er schuf einen weiblichen Typ, der auf der japanischen Bühne klassisch werden sollte[50]). Danjurô dagegen begann eine Tradition, die einen besonderen Anklang fand in der damaligen Edo, am Ende des 17. Jahrhunderts; selbst ein Sohn eines Samurai, schuf er den Typ des Übermenschen, der unwahrscheinliche, furchtlose Heldentaten vollbringt. Aus seinem übertriebenen Stil, aus seiner heftigen Technik der Aufführung („arai" bedeutet in der japanischen Sprache „heftig, gewaltsam") kam der Name „Aragoto"; es waren Stücke, die das Publikum in Erstaunen und Begeisterung versetzten. Von ihm stammt auch eine andere Neuerung, die zu der plastischen Wirkung des Aragoto sehr beitragen sollte: das Kumadori, d. h. das noch heute typische Schminken für solche Stücke, mit sehr stark gezeichneten Linien im Gesicht und übertriebenen Farben. Aragoto und Kumadori blieben Jahrhunderte lang bestehen und sind noch immer die Spezialität der Familie Ichikawa[51]).

Während der zweiten Blütezeit des Kabuki, nach dem endgültigen Sieg auf dem Jôruri, wurden Ichikawa Danjurô II (1688—1758), Nakamura Nakazô (1719

---

unwichtige Dinge. Findet man etwas, von dem man glaubt, daß man es nicht sofort verwenden kann, so soll man es ruhig mitnehmen und für künftige Gelegenheit aufsparen. Ein wirklicher Schauspieler sollte selbst das Handwerk der Taschendiebe lernen" (Ebenda).

[50]) Äußerst interessant, um den Geist und die Kunst der Onnagata zu verstehen, sind die Anweisungen des Ayame — damals übrigens strenge Geheimnisse — die vom Kabuki-Dramatiker Fukuoka Yagoshirô im Buche Ayamegusa zusammengestellt wurden. Dieses Buch wurde zum Textbuch der Onnagata-Schauspieler. Eine interessante Zusammenfassung dieser Anweisung findet man bei Scott, The Kabuki Theatre of Japan, S. 172 ff.: „... The most important thing for an onnagata is to be able to act the part of Oiran (courtesan) ... You cannot be a good onnagata unless you are like a woman in your daily life ... An onnagata must be careful not to step beyond the bounds of the ordinary woman ... etc."

[51]) Danjurô ist auch wichtig für die Einführung des Jargons der Samurai ins Kabuki. Er starb als Opfer des Neides, ermordet von einem Schauspieler. Weiteres z. B. bei Fritz Rumpf, a. a. O., S. 93—96.

bis 1785) und Nakamura Tomijurô (1719—1785) sehr berühmt. Das Hauptverdienst von Danjurô II war eine künstlerische Vervollkommnung und Raffinierung des Aragoto, und in seiner Vielseitigkeit bot er auch sehr gute Interpretationen von Wagoto. Er hatte eine wunderbare Stimme und eine außerordentliche Redegabe. Nakazô dagegen lebt in der Geschichte fort, weil er die Tradition gebrochen hat, nach der nur die Onnagata tanzen durften: er schuf Tänze auch für den Tachiyaku, die männliche Rolle; Kikunojô war ein raffinierter Onnagata und vollkommener Tänzer, ebenso war auch Tomijurô ein berühmter Onnagata.

Am Ende des Edo-Zeitalters war Danjurô VII (1791—1859), über dessen Leben man sehr viele wunderliche Dinge erzählt, ein großer „Star", ein vergötterter Liebling des Publikums. Er besaß eine vielseitige Begabung und interpretierte Aragoto, Budô, Wagoto, Jidaimono und Sewamono. Er trug die Verantwortung für die Wahl und Revision der berühmten Jûhachiban, der 18 besten Kabuki-Stücke. Matsumoto Kôshirô V (1764—1838) zeichnete sich aus durch seinen besonders kräftigen Blick in dem Mie, der Pose (statischen Haltung), die den Höhepunkt einer Szene zusammenfaßt: er gab der Sewa-kyôgen eine überzeugende und tiefe Interpretation. Onoe Kikugorô III (1784—1849) begann, mit seinem Vater Shôroku, die Familientradition der Gespensterstücke und führte zu diesem Zweck eine neue Bühnenmaschinerie ein. Als Onnagata von besonderer Schönheit und mit besonders ausdrucksvollen Augen und zugleich als Spezialist in Henge-(Kobold-)Tänzen galt Iwai Hanshirô V (1776—1847). Der letzte große Schauspieler der Edo-Epoche war Ichikawa Kodanji IV (1812—1866), ein ausgezeichneter Tänzer und Kizewamono-Darsteller.

Die drei großen Schauspieler des Meiji-Zeitalters (1868—1911) sind Ichikawa Danjurô IX (1838—1903), Onoe Kikugorô V (1844—1903) und Ichikawa Sadanji (1842—1904). Das große Verdienst dieser Künstler war, dem schon dekadenten Kabuki einen neuen Auftrieb gegeben zu haben und dem Publikum den großen künstlerischen Wert der traditionellen Darstellungskunst wieder verständlich gemacht zu haben. Sie kämpften auch mit Erfolg um die Hebung des sozialen Standes der bis dahin als sehr niedrige Klasse verachteten Schauspieler[52]). Mit dem Tod der drei großen Künstler, der im Laufe von einigen Monaten eintrat, erlebte das Kabuki eine plötzliche neue Krise, die mit der neuen Blüte der Taishô- und der ersten Periode der Shôwa-Epoche (1910—1940) endete. Die besten Schauspieler dieser Periode sind Onoe Kikugorô VI (1885—1949) und Nakamura Kichiemon (1886—1954)[52]).

[52]) Die neue gesellschaftliche Einstufung der Schauspieler fand eine offizielle Bestätigung in der Tatsache, daß Danjurô IX die große Ehre hatte, 1887 vor dem Kaiser Mutsuhito (der nach dem Tode Meiji genannt wurde) ein Kabuki aufzuführen. Danjurô IX ist auch der berühmte Interpret der Katsureki-Geki (Theater der lebendigen Geschichte; siehe den oben genannten Versuch, die geschichtliche Genauigkeit in den Sitten, Namen und Kostümen wieder einzuführen), und der Zangiri-mono (Kurze-Haare-Stücke, die neuen Sewamono, die ihren Namen von der westlichen Mode herleiten, die Haare kurz zu tragen).

[52a]) Eine Liste der wichtigsten heutigen Kabuki-Schauspieler gibt Scott, a. a. O., S. 184—197.

D. Die Dramatiker

Am Anfang waren für eine längere Zeit die Schauspieler auch die Autoren der von ihnen interpretierten Dramen, oder besser der einfachen, nicht zur Gänze aufgeschriebenen Handlung. Der erste, der den Mut hatte, sich als Dramatiker vorzustellen, ohne dabei auch Schauspieler zu sein, war Tominaga Heibei (gestorben 1698). Er begann 1680 die neue Tradition der unabhängigen Dramatiker, der sogenannten Tate-sakusha. Wir haben schon über den berühmtesten der japanischen Dramatiker, Chikamatzu Monzaemon (1653–1725) berichtet, dessen wahrer Name Sugimori Nobumori war, ein Samurai (vgl. Anm. 33). Wir haben auch über Ichikawa Danjurô I berichtet, der nicht nur ein großer Schauspieler, sondern auch ein berühmter Dramatiker war. Namiki Shôzô wurde berühmt nicht nur durch die Erfindung der Drehbühne, sondern auch durch die Bearbeitung der Jôruri-Stücke für die Kabuki-Bühne: er hat dadurch zwei wichtige Beiträge zur Entwicklung des Kabuki geleistet. Tsuruya Namboku IV (1755 bis 1829) war ein ausgezeichneter Schilderer des Volkslebens und führte die Kizewamono ein, nämlich die Stücke über die Unterwelt Edos. Er war ein äußerst produktiver Schriftsteller, unter seinen Stücken ist besonders „Yotsuya-Kaidan" berühmt. Ein sehr großer Dramatiker und zugleich der letzte große Kabuki-Dramatiker war Kawatake Mokuami (1816–1893). Seine Schaffenskraft war sehr beachtlich. Er schrieb ca. 360 Kabuki-Stücke, davon neun historische Dramen, geschickte Beschreibungen der neuen Sitten (die nach der Wiedereröffnung Japans aus dem Westen eingeführt worden waren) und die berühmten Shiranami (Diebsstücke) über die Unterwelt Edos, besonders für den Schauspieler Kodanji verfaßt. Seine Persönlichkeit beherrscht die Zeit des Endes der Isolation Japans und steht als Vermittlerin in der Begegnung zwischen zwei Kulturen.

Bis zum Anfang des Meiji-Zeitalters war es allgemein üblich, daß eine Gruppe von Dramatikern gemeinsam für den Text sorgte: der Chef-Dramatiker (Tatesakusha) schrieb gewöhnlich selbst den wichtigsten Akt und gab seinen Gehilfen genaue Anweisungen für die anderen (öfters zahlreichen) Akte. Bei dem Aufsetzen des Textes waren sehr oft die Schauspieler anwesend, sie überwachten die Arbeit der Dramatiker und öfters intervenierten sie mit Rat und Anweisung. Die Gehilfen waren ein zweiter und dritter Dramaturg, ein erfahrener Bühnentechniker und ein Lehrling.

Das Auftreten eines Literaten, der für die Bühne Stücke mit literarischen Ansprüchen nach westlichem Muster schreibt, ist erst seit der Meiji-Epoche festzustellen. In diesem Sinn waren berühmte Kabuki-Dramatiker Tsubouchi Shôyô (1859–1935), Okamoto Kidô (1859–1935) und Mayama Seika (1878–1948), die das neue Kabuki vertreten[52b]).

[52b]) Eine Liste der wichtigsten Dramatiker gibt Scott, a. a. O., S. 231–235.

E. Die Bühne

Die Kabuki=Bühne hatte ursprünglich dieselbe Form wie die Nô=Bühne, näm=lich eine quadratische Plattform (die Seite war etwa 5,50 m lang), mit Hashiga=kari und vier Holzsäulen, die das Dach trugen. Für das Publikum gab es keinen Schutz vor Regen, die Zuschauer saßen gewöhnlich einfach auf der Wiese auf Kissen, hinter einer Bambuspalisade. Aber durch das Anwachsen der Schau=spielerzahl und die Entwicklung der Ausstattung und Handlung erwies sich die Nô=Bühne als viel zu klein. Zuerst wurde das Hashigakari vergrößert, bis es die Dimensionen der Bühne annahm und die Funktion eines Raumes, der nur für die Auftritte der Schauspieler dient, verlor. In diesem Stadium der Entwicklung sah die Kabuki=Bühne, schon ohne Dach und noch ohne Vorhang, der Shakespeare Bühne ähnlich. Die Funktion des Hashigakari wurde später von dem Hanamichi (Blumenweg) übernommen. Es ist ein Auftrittsteg, etwa 1,50 m breit, der mitten durch den Zuschauerraum senkrecht auf die Bühne zuführt. Kleinere Versenkun=gen sind schon in den früheren Zeiten belegt, unter den Namen Suppon (wenn auf dem Hanamichi) oder Seridashi. Der schon für die Erfindung der Dreh=bühne (1758) erwähnte Bühnentechniker und Dramatiker Namiki Shôzô ermög=lichte 1753 die Versenkung oder Erhebung der gesamten Bühnendekoration. Vorhänge wurden als Trennung zwischen den Szenen eingeführt, man sorgte für einen Schutz gegen den Regen für das Publikum, bis am Anfang des 18. Jahr=hunderts das erste echte Theatergebäude, das unter einem einzigen Dach Bühne und Zuschauer beherbergte, gebaut wurde. Mit dem neuen Shintomiza=Theater führte man zum ersten Mal die Proszenium=Bühne ein, das Hanamichi aber wurde beibehalten[53]). Erst 1924 wurde der ganze Zuschauerraum, der bis dahin nur eine „japanische" Sitzmöglichkeit auf dem Boden bot, mit Sitzen (Fauteuil) ausgestattet[54]).

F. Der gegenwärtige Zustand

Heute gibt es in Japan ungefähr 350 Kabuki=Schauspieler, die vier Gruppen angehören: das Onoe=Kikugorô=Ensemble, das Nakamura=Kichiemon=Ensemble,

---

[53]) Die Eröffnung des Shintomiza=Theaters (ein Verdienst des unermüdlichen Mo=rita Kanya XII, dem wir auch die Eröffnung des Kabukiza=Theaters verdanken, das heute noch, nach dem Wiederaufbau 1951, das größte und wichtigste Kabuki=Theater in Japan ist), bedeutet das Ende der alten Tradition des Yagura: eine Art mit dem Familienwappen des Theaterbesitzers geschmückter Baldachin, beim Eingang in das Theater errichtet, von dem aus man den Anfang der Vorstellung verkündete. In dem neuen Theater fanden die ersten regelmäßigen Abendvorstellungen statt, die durch die Einführung der Gaslampen ermöglicht wurden (bis dahin hatte das Kabuki das Tageslicht verwendet). Zum ersten Male wurde das einfache Dach durch eine flache Decke abgeschlossen, und dadurch gewann man eine wesentlich bessere Akustik.

[54]) Eine sorgfältige Behandlung der Bühnen und Theaterraumentwicklung des Kabuki mit einer genaueren Beschreibung der Wandlungen der Hanamichi bis zur heutigen Form, findet man bei E. Ernst, The Kabuki Theatre, S. 24—66. Dort ist auch eine recht gute Beschreibung der heutigen Kabuki=Bühne mit schönen Fotos, S. 127 bis 163.

das Ichiwaka=Ennosuke=Ensemble und das Kansai=Kabuki=Ensemble. Die ganze kommerzielle Organisation der Kabuki=Theater wird von der Shôchiku=Gesellschaft durchgeführt, einem der großen Konzerne des japanischen Wirtschaftssystems[55]).

Die Schauspieler müssen an 25 Tagen im Monat auftreten, und die wenigen Tage, die dazwischen liegen, reichen kaum aus, um die neuen Stücke zu proben. Wenn man überlegt, daß die Zwei=Programm=Aufführung ungefähr zehn Stunden dauert, mit der Pause von 11 Uhr vormittags bis 10 Uhr abends (die Schauspieler müssen also täglich zwölf Stunden im Theater sein!), daß die großen, aus rein kommerziellen Interesse erbauten Theater mit etwa 2000 Sitzen einen vollen Einsatz der Stimme verlangen, dann versteht man die Überanstrengung und die ungesunden Lebensbedingungen der heutigen Kabuki=Schauspieler in Japan. Natürlich werden öfters die klassischen Dramen wiederholt, die nicht viel Zeit für Proben verlangen: aber die neuen Stücke können kaum entsprechend vorbereitet werden, ferner bleibt kaum Zeit für eine angemessene, notwendige Entspannung, da die Kabuki=Interpretation an sich sehr anstrengend ist und den Einsatz des ganzen Menschen verlangt.

Viele klassische Dramen sind äußerst lang (einige haben elf und mehr lange Akte, die ein mehrstündiges Programm kaum erschöpfen kann). Heute werden daher nur die berühmtesten Akte aufgeführt; öfters besteht das Programm nur aus Einzelakten aus verschiedenen Kabuki=Stücken, ohne irgendeinen logischen Zusammenhang aufzuweisen (vgl. Anm. 39, gegen Ende). Auch neue Kabuki=Stücke werden vorgestellt, sie werden aber selten wiederholt. Obwohl die Kabuki=Theater immer sehr gut besucht sind und man die heutige Zeit als eine (kommerziell) günstige Kabuki=Zeit bezeichnen kann[56]), muß man doch mit

---

[55]) Ausnahmen vom Kabuki=Monopol der Shôchiku=Gesellschaft stellen die Zenshinza dar, ein Ensemble mit kommunistischem Programm (Neues Kabuki als Mittel der sogenannten kommunistischen „Demokratisierung" des Volkes), und das Tôhô Kabuki; ob es sich bei dem letzteren überhaupt noch um Kabuki handelt, ist sehr zweifelhaft, weil man die traditionellen Musikinstrumente gegen westliche Instrumente eingetauscht und neben echten Kabuki=Schauspielern aus der Shôchiku=Gesellschaft auch Filmstars engagiert hat, die sich keineswegs dem echten Kabuki=Stil anpassen können.

[56]) Zahlreiche Kabuki=Fachleute klagen, daß die heutige übertriebene kommerzielle Organisation des Kabuki notwendig der Kunst sehr schadet. Es wurde schon erwähnt, was für ein ungeheurer Einsatz von den Schauspielern verlangt wird im Hinblick auf die monatlich 25tägigen Aufführungsverpflichtungen und dem täglichen Doppelprogramm. Dazu kommt, daß die jüngeren Generationen immer weniger imstande sind, die innere Kraft der Kabuki=Situationen und =Tragödien zu verstehen. Der heutige durchschnittliche Japaner ist nicht mehr vertraut mit dem Geist des Edo=Zeitalters, mit dem komplizierten Samurai=Codex, mit den vielfältigen sozialen und persönlichen Verpflichtungen, die damals einen Menschen zum Äußersten zwingen konnten. Deswegen versuchen die Manager der Kabuki=Theater das Publikum durch äußere Mittel zu befriedigen und immer wieder zu locken. Als Ergebnis werden spektakuläre Stücke vorgezogen, wo man große Kostümparaden, glänzende Choreographie, Massenszenen entfalten oder eindrucksvolle Bühnenbilder aufbauen kann, ohne Rücksicht auf die inneren Werte. Sehr gute, aber nicht spektakuläre Stücke verschwinden allmählich aus dem Repertoire. Der Interpretationsstil wird übertrieben, auch in den Rollen der einfachen Leute. Die ständige Produktion neuer Stücke ist von vornherein zum Mißerfolg verdammt, weil nie genügend Zeit für die Proben und

Sorge ihre künstlerische und schöpferische Krise betrachten: für die Japaner, die das Kabuki-Theater lieben, bedeutet dieser Zustand ein ernstes Problem, das man lösen muß, wenn das Kabuki seiner langen Tradition gemäß eine lebendige Kunst bleiben will.

Shimpageki

Zu den Theaterformen, die heute in Japan mit dem Kabuki usw. eine zahlreiche Zuschauerschar anziehen und in der dramatischen Kunst eine wichtige Rolle spielen, muß man auch das Shimpageki (Neue-Schule-Drama)[57]) rechnen. Obwohl diese Theaterform Künstler großen Rufes, wie den ältesten der japanischen Schauspieler, den berühmten 88jährigen Kitamura Rokurô, die zwei „Stars" Hanayagi Shôtarô und Mizutani Yaeko zu ihrem Kreis zählt, macht sie heutzutage eine schwere Richtungskrise durch, da sie die eigene originale Funktion, mit der Tradition des Kabuki zu brechen und eine Brücke für die ganz moderne und westliche Theateraufassung zu schlagen, schon längst erfüllte, wenigstens seitdem das Shingeki (Neues Drama) sich durchgesetzt hat. Der Name „Shimpageki" (= Neue-Schule-Drama) wurde im Gegensatz zu „Kyûhageki" (= Alte-Schule-Drama, Bezeichnung des traditionellen Kabuki) gegeben. Will man aber heute die Eigenschaften und die theatralische Richtung des Shimpa genau definieren, gerät man in große Schwierigkeiten. In der Sprache des Dramas, des Films oder Fernsehens hört man öfters Ausdrücke, wie: „Shimpa-Stil", „Tragödie nach der Art Shimpa" usw., mit der Bedeutung „melodramatischer Art", „Familientragödie übertriebener (engl. „overacted") und romantischer Art". Obgleich diese konventionelle Ausdrucksweise ihr Fundament in der Wirklichkeit des heutigen Shimpa hat, kann sie aber den wahren Sinn des Shimpageki überhaupt nicht wiedergeben. Um eine befriedigende Antwort auf die Frage: „Was ist Shimpageki?" geben zu können, muß man unbedingt auch in Betracht ziehen, wie man zu dem heutigen Zustand gekommen ist. Das Theater ist kein Ausnahmefall für die allgemeine Notwendigkeit eines geschichtlichen Hintergrundes, um irgendein Gebiet der Kultur zu verstehen: Umsomehr spielt die geschichtliche Betrachtung eine wesentliche Rolle im Falle des Shimpa, da seine Geburt offenbar mit der

---

die Vorbereitung im allgemeinen gefunden werden kann (es werden nur etwa zwei bis drei Tage dafür verwendet!). Dazu kommt, daß praktisch keine öffentliche Schule für Kabuki-Schauspieler existiert, denn alles bleibt noch wie in alten Zeiten innerhalb der Schauspielerfamilien: deswegen gibt es keine Aussicht für junge Kräfte, die außerhalb dieser Familien zu einer Kabuki-Bühne gelangen möchten.

[57]) In einer europäischen Sprache ist das 4. Kapitel des Beitrages von Toita Kôji im schon mehrmals erwähnten Werk: Japanese Music an Drama in the Meiji Era, S. 263—283, vielleicht noch die beste Quelle; Maria Piper, Das Japanische Theater, Frankfurt a. M., 1937, S. 11—92, gibt interessante Berichte über das Shimpa der dreißiger Jahre und beschreibt sieben typische Shimpa-Stücke jener Zeit und illustriert sie mit guten Bildern; vgl. auch P. Arnold, a. a. O., S. 257—270; Japan, its Land, People and Culture, S. 823 (über Shinkoku-geki, ebenda). In japanischer Sprache ist bedeutend für die Geschichte des Shimpageki und des Shingeki: Akiba Tarô, Nihon Shingeki-shi, Tôkyô, Risôsha, 2 Bände, 1955/56. Außerdem vgl. die Bibliographie du théâtre japonais von R. Sieffert.

eigentümlichen kulturgeschichtlichen Situation des damaligen Japan und mit der Persönlichkeit der Männer, die in jener schwierigen Übergangsperiode für die Erneuerung der dramatischen Kunst in Japan gekämpft haben, eng verbunden ist.

Als Gründer des Shimpa wird Sudô Sadanori (1867—1907) betrachtet, und die Geburtsstunde der Bewegung wird 1888, mit der Aufführung der sogenannten Sôshi-shibai[58]) in dem Shintomiza-Theater von Ôsaka festgelegt. Zu jener Zeit hatte der politische Kampf der Regierung gegen die liberale Opposition, die Freiheit und Zivilrechte verlangte, einen Höhepunkt erreicht; die Regierung hatte einfach jede politische Versammlung und jede politische Rede verboten. Nachdem die Regierung 1884 die liberale Partei (= jiyûtô, die damalige linke Oppositionspartei) aufgelöst hatte, versuchte sie, den unangenehmen politischen Gegner loszuwerden, indem sie ihn mit dem in der japanischen Geschichte berühmt gewordenen „Hoanjôrei" (Akt für die Bewahrung des öffentlichen Friedens) 1887 aus Tôkyô verbannte.

Sudô Sadanori war einer der politischen Aktivisten der liberalen Partei, ein Sôshi also, und spielte eine wichtige Rolle in der politischen Bewegung der Zeit voll frischer Begeisterung. Weil jede öffentliche Tätigkeit gegen die Regierung verboten war, wollte Sadanori das Theater als Mittel zur Verbreitung der liberalen Ideen benützen. Dazu gründete er mit seinen Sôshi-Freunden eine Theatertruppe, die „Dainippon Sôshi Kairyô Engeki-kai" (Großjapan Sôshi Gesellschaft für die Reform des Theaters) von Ôsaka. Sadanori war damals erst 23 Jahre alt. Das erste Programm bestand aus einem Drama in sieben Akten „Tainin no Shosei, Teisô no Kajin" (Der beharrliche Student und die keusche Schöne) und „Kinnô Bidan Ueno no Akebono" (Morgenröte in Ueno: eine schöne Erzählung für den Kaiser). Das erste Drama war politisch ungefährlich, das zweite aber war ein offener Angriff gegen die Regierung. Der theatralische Wert der Aufführung bleibt sehr zweifelhaft, der Amateurstil aber (damals etwas ganz Neues!) zog die Neugierde vieler Menschen an, und deswegen war der Erfolg über alles Erwarten groß. Der einzige wahre Zweck blieb die politische Propaganda: die feurigen Schauspieler versäumten nie eine Gelegenheit, die eigenen politischen Slogans mit lauter Stimme von der Bühne aus zu verkünden[59]). Da der einzige Rezitationsstil, der damals bekannt war, der Kabuki-Stil war, versuchten natürlich die neuen Schauspieler, ihn gemäß den eigenen bescheidenen Möglichkeiten für die genannten Zwecke zu erlernen und den neuen Erfordernissen anzupassen, ohne dabei je ein hohes, künstlerisches Niveau zu erreichen.

---

[58]) Sôshi bedeutet zuerst „mutiger junger Mann", aber in übertragener Bedeutung „Bramarbas", „bezahlter Einschüchterer" oder einfach „ein Streitsüchtiger". Mit diesem Namen bezeichneten sich die Aktivisten der liberalen Partei, unter denen es an Unruhigen und Streitsüchtigen nicht fehlte.

[59]) Um die heiße Atmosphäre, in der die Sudô-Truppe lebte, zu verstehen, ist folgende Episode sehr instruktiv: während einer Tournee wurde ein Teil seiner Schauspieler eingesperrt, weil sie das Büro einer Zeitung einfach gestürmt hatten! Man kann leicht verstehen, daß derselbe Sudô nicht gerade die besten Beziehungen zur Polizei hatte; z. B. verhinderte die Polizei, daß die Premiere Sudôs im Naniwa-za-Theater (Dôtombori-Distrikt) stattfände. Sudô starb erst vierzigjährig, plötzlich, in der Schauspielergarderobe des Daikoku-za-Theater von Kôbe.

Im selben Jahre hatte, ebenfalls in Ôsaka, Kawakami Otojirô (1864—1911) einen großen Erfolg mit seinem Oppekepê=bushi, einer nach dem Stil des komi=schen Gassensängers Katsura Bunnôsuke[60]) gesungenen Volksballadenserie, mit der er Persönlichkeiten der Regierung verspottete. Nachdem ein erster Versuch, eine Theatertruppe zusammenzustellen, in kurzer Zeit gescheitert war, versuchte Kawakami es nochmals mit etwa 20 jungen Freunden und gründete im Februar 1891 das „Shosei=shibai" (Studententheater), das in der Stadt Sakai im Theater Unohi=za debütierte. Das Ergebnis war schlecht, weil die sogenannten neuen Dramen der Sôshi=geki von Sadanori sehr ähnlich sahen. Das Defizit war ziem=lich groß, die Aufführungen mußten schon nach einer Woche eingestellt werden. Kawakami aber verlor auch in der Not den Mut nicht. Noch im selben Jahr, im Juni, spielte er mit seiner Truppe in dem Nakamura=za=Theater von Tôkyô. Dort geschah das Unvorhergesehene: Kawakami erlangte einen großen Publi=kumserfolg. In Wirklichkeit waren der Grund des Erfolges die geschickte Pro=paganda, die Popularität der Oppekepê=Ballade und die große Neugierde der Ein=wohner Tôkyôs, die das Amateurtheater kennen lernen wollten[61]). Man sprach aber nie über den künstlerischen Wert der Interpretationen Kawakamis. Der Er=folg Kawakamis ist symptomatisch für eine Epoche, die mit dem Kabuki nicht mehr ganz zufrieden war und einen neuen Theaterstil ernsthaft verlangte; in der unruhigen und gereizten Atmosphäre jener Zeit in Tôkyô sollte die Studenten=truppe Kawakamis etwas mehr bedeuten als die tatsächliche, bescheidene thea=tralische Leistung. Von seinem Erfolg ermutigt, machte Kawakami im Jahre 1893 eine Studienreise nach Frankreich. Noch im selben Jahr kehrte er nach Japan zurück, um am 1. Jänner des folgenden Jahres schon eine neue Serie von Aufführungen zu veranstalten, bei denen er ein neues Beleuchtungssystem ein=führte, den Szenenwechsel im Dunkeln, die Illumination der Bühne, während der Zuschauerraum gleichzeitig dunkel wird, etc.: alles „Sensationen" für die damalige Zeit, die er in Europa kennen gelernt hatte. Der Erfolg der Serie von „thriller=plays", „Igai" (Überraschung), „Mata Igai" (Wieder=Überraschung), „Mata mata Igai" (Nochmal=Überraschung) war enorm, hauptsächlich aber wegen der obenerwähnten Sensationen[62]).

---

[60]) Der Name Oppekepê ist onomatopöetisch, er ahmt den Klang einer Trompete nach und stammt aus dem Refrain der Ballade. Kawakami Otojirô ist wirklich eine der unruhigsten Persönlichkeiten dieser schon an sich sehr unruhigen Zeit. Er wurde in Hakata geboren und kam mit dreizehn Jahren nach Tôkyô, studierte dort bei dem berühmten Fukuzawa Yukichi, begann aber bald seine Karriere als politischer Propagandist: man erzählt, er sei in seinem Leben etwa 180mal verhaftet worden!

[61]) Toita Kôji, a. a. O., S. 267: „Between acts he (Kawakami) emerged, dressed like a true swash=buckler, with a golden screen behind him and a rising=sun flag in his hand, to sing his Oppekepê=bushi. It was a great success, one can guess how much of a success from the fact that even Danjurô and Kikugorô went to hear him. The weakness of the company is apparent however, from the fact that it had to rely on an entr'acte to draw crowds."

[62]) Igai und die zwei folgenden Stücke hatten als Thema den Fall Sôma, der sich vor kurzem ereignet hatte und in der Chronik aller Zeitungen behandelt wurde. Der Autor der Stücke war Iwasaki Shunka.

Unter dem Eindruck der Erfolge Kawakamis entstanden allmählich auch neue Theatergruppen. Die wichtigste davon ist das Ensemble von Ii Yôhô (1871—1932), das sogenannte Seibikan (Haus der Erhabenheit). Die erste Aufführung fand im November 1891 (fünf Monate nach dem ersten Erfolg Kawakamis in Tôkyô) im Azuma=Theater in Asakusa (Vergnügungsviertel von Tôkyô) statt. Das theatralische Ideal Iis war ganz verschieden von der Theaterauffassung Sudôs und Kawakamis. Seine Gruppe hatte keine politischen Zwecke, sondern strebte nur nach einem künstlerischen und literarischen Theater. Von Anfang an wurden für weibliche Rollen Schauspielerinnen eingesetzt. Aber die Auffassungen der Mitglieder des Ii=Ensembles über die Funktion des Theaters und den Spielstil stimmten überhaupt nicht überein, deswegen konnte man nicht auf ein langes Bestehen des Seibikan hoffen. Tatsächlich: nur 15 Tage nach der ersten Aufführung war die Truppe schon aufgelöst. Doch wird wegen der zwei obenerwähnten Gründe, nämlich wegen der Bestrebung nach einem neuen Kunsttheater ohne politischen Zweck und wegen der Einführung der Schauspielerinnen, das Seibikan von den Gelehrten als eine der wichtigsten Strömungen des Shimpageki betrachtet. Obwohl sich viele verschiedene Strömungen, politische oder unpolitische, mit dem einen oder dem anderen Spielstil innerhalb des neuen Theaterlebens bemerkbar machten, ohne eine klare einheitliche Richtung zu zeigen, fand das zuerst mit verschiedenen Namen bezeichnete Shimpageki (Sôshigeki,, Shoseishibai, Shinengeki) allmählich die Gunst einer immer größeren Schar von Theaterfreunden und wurde zum Begriff des neuen, modernen Thaters. Der sino=japanische Krieg sollte das Shimpa=Theater dem Massenpublikum näher bringen. Gerade am Anfang des Krieges benützte Kawakami die ersten authentischen Kriegsreportagen, um ein Kriegsdrama zu inszenieren, „Sôzetsu Kaizetsu Nisshin Sensô" (Der erhabene, heroische sino=japanische Krieg), mit einer höchst lebendigen Schilderung des Krieges. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in einer Epoche also, die keine Filmberichte kannte, sollte eine solche Aufführung einen enormen Publikumserfolg erleben; die Zuschauer begrüßten mit Beifall und Begeisterung die auf der Bühne mit Elan dargestellte Glorifizierung des Heroismus der japanischen Soldaten und kümmerten sich wenig um die künstlerische Mittelmäßigkeit der Inszenierung. Vom Erfolg ermutigt, besuchte Kawakami persönlich das Schlachtfeld Korea, und nach seiner Rückkehr inszenierte er sein „Kawakami Otojirô Senchi Kembunki" (Kawakami Otojirôs Schlachtfeldbericht); damit setzte er sich durch als der wichtigste Dramatiker und Verfasser von Reportagestücken. Sein Erfolg aber hatte nie sein künstlerisches Können zur Grundlage, sondern nur seine große Anpassungsfähigkeit und Intuition, in der Wahl von Themen, die an sich das Interesse des Publikums erregten. Die grundsätzliche Schwäche seines Ensembles zeigte sich, sobald es versuchte, rein literarische Dramen zu interpretieren, nämlich die zwei Stücke „Gosaiban" (Das falsche Urteil) und Ôe san (Ôe=Berg), die man im November des Jahres in der Kabuki=za aufführte. Es war ein großes Fiasko. Anschließend versuchte Kawakami, berühmte Stücke aus dem Ausland zu spielen, z. B. Shakespeares Tragödien, wie Hamlet und Othello; er widmete sich der Gründung der ersten japa=

nischen Schule zur Ausbildung der Schauspielerinnen, die Teikoku Joyû Yôseijo (Kaiserliche Schauspielerinnenschule), oder dem Kindertheater, oder der Organisation einer Truppe „Kakushindan" (Neue revolutionäre Gruppe, die billiges Theater aufführte) etc. Er bleibt also ein unermüdlicher Pionier der damaligen Theaterwelt Japans, obwohl er nie seiner Arbeit eine künstlerische Vollkommenheit geben konnte. Er starb plötzlich, erst 48 Jahre alt[63]).

Während Kawakami seine Aktivität in Auslandsreisen und verschiedenartigen Geschäften zersplitterte, ohne ernsten Einsatz, ohne das Niveau seiner Kunst zu heben, bildete allmählich die Shimpa-Bewegung auf anderen Wegen, außerhalb der politischen Aktualität, ihre eigene künstlerische Form und einen besonderen Stil aus.

Der schon als Gründer des Seibikan erwähnte Ii Yôhô blieb auch nach der Auflösung jener Gruppe seinem Programm treu. Er experimentierte nämlich in Tôkyô immer wieder mit literarischen Dramen und verwirklichte auch eine Serie von experimentellen Aufführungen der klassischen Dramen Chikamatsus[64]). Die große Darstellungskunst des Schauspielers Kawai Takeo, der in der Theatergeschichte Japans als einer der besten Onnagata gilt (d. h. Interpret weiblicher Rollen), verschmolz in einer wunderbaren Harmonie mit dem realistischen Stil des Ii, so daß die Shimpa immer mehr die Aufmerksamkeit zahlreicher erstklassiger Theaterkritiker an sich zog. Inzwischen hatte sich Takada Minoru von Sudô getrennt und in Ôsaka eine neue Truppe gegründet, das sogenannte Seibidan. Diese Gruppe, in der sich viele gute Künstler ohne politische Absicht ernsthaft bemühten, künstlerisch zu arbeiten, hat, wie die erste Gruppe Iis, eine große Bedeutung in der Geschichte des Shimpa. Während etwa zehn Jahren fleißiger Arbeit[65]) gelang es ihnen, mit Erfolg die Tradition des Shimpa-Stils

---

[63]) Der Darstellungsstil Kawakamis war sehr wenig fein und hatte wenig mit Kunst zu tun. Aus den zeitgenössischen Kritiken wissen wir, daß seine Aufführungen Konzessionen an die Vulgarität machten: Tsubouchi Shôyô vergleicht seine Darstellungsart der eines Clown von Ôsaka. Seine geschäftsmäßige Mentalität, seine geschickte Ausnützung der nichtkünstlerischen Elemente der „Sensationen" etc. um des geschäftlichen Erfolges willen führten ihn zu geschmacklosen „Modernitäten", wie der berühmte Auftritt Hamlets auf einem Fahrrad vom Hanamichi auf die Bühne! Auch seine Tourneen in Europa und den USA können ihm kaum als Ehre angerechnet werden; vor einem Publikum, das keine Ahnung vom japanischen Theater hatte, spielte er mit mittelmäßigen Schauspielern in einem undefinierbaren Stil (weder Kabuki, noch ausgebildetes Shimpa, noch einen westlichen Stil). Er hatte sicher sehr großen Erfolg, das europäische Publikum war überzeugt, die echte japanische Theaterkunst kennengelernt zu haben; aber dadurch wurde dem echten japanischen Theater im Ausland kein guter Dienst geleistet.

[64]) Es handelt sich um einen Zyklus von acht Vorstellungen, die unter dem Namen „Chikamatsu Kenkyû-geki" (Chikamatsu Studiendramen) im Masago-za-Theater, 1902, gespielt wurden. Diese Aufführungen hatten eine sehr gute Kritik. Für Ii schrieben auch berühmte Literaten wie Mori Ôgai und berühmte Dramatiker wie Osanai Kaoru Shimpa-Stücke (vgl. Toita Kôji, a. a. O., S. 272).

[65]) Die Gruppe bestand unter dem Namen Seibidan nur zwei Jahre. Schon 1898 entfernte sich der Gründer Takada, die Truppe aber setzte unter dem Namen Shinengeki (Neues Theater) ihre Arbeit fort. Takada Minoru war ein großer Schauspieler, mit einem starken, persönlichen Stil. Er starb erst 46 Jahre alt und ließ eine Lücke,

durchzusetzen, eines Stils, der zwar dem Kabuki noch viel schuldig bleibt, trotzdem aber einen großen Schritt zu einem leicht verständlichen, realistischen, modernen Theater bedeutet.

Die Jahre zwischen 1904 und 1909[66]) waren die goldene Zeit des Shimpageki. Während das Kabuki nach dem plötzlichen Tod seiner drei großen Stars Kikugorô V., Danjurô IX. und Sadanji I. (im Jahre 1903 und 1904) in eine große Krise geraten war, suchte das Publikum, schon überzeugt, daß das Ende des Kabuki unvermeidbar war, mit Leidenschaft eine neue Form des Theaters und feierte die großen Shimpa-Schauspieler Ôsakas und Tôkyôs mit größtem Beifall. Der Austausch der Schauspieler zwischen den zwei Truppen wurde immer häufiger, bis sie 1908 in ein großes Shimpa-Ensemble verschmolzen, dessen erste Aufführung im Tôkyô-za-Theater das Drama „Kochi Monogatari" (Erzählung des Ostwindes) von Satô Kôroku war. Nach dem großen Erfolg dieser Vorstellung sollte das Shimpageki allmählich von seiner Höhe herabsteigen, ohne eine bestimmte Richtung zu verfolgen. Das Repertoire wurde aus populären Tragödien und Zeitungsromanen zusammengestellt, öfters billiger Stoff, der die Dekadenz schon zeigte und förderte, während der Aufführungsstil immer mehr in Manierismus verfiel. Viele Gruppen wurden gegründet und dann bald wieder aufgelöst, die Schauspieler gingen von einem Ensemble zum anderen, ohne irgendeine bemerkenswerte Änderung in der Geschichte des Shimpa herbeizuführen.

Nach dem zweiten Weltkrieg hat das Shimpageki eine neue Entwicklung durchgemacht. Es hat versucht, als Volksdrama mit der Behandlung von aktuellen Fragen eine neue Zuschauerschar zu gewinnen. Und tatsächlich, während man bis 1940 im Zuschauerraum des Shimpa fast nur ältere Leute sehen konnte, merkt man jetzt eine gewisse Popularität des Shimpa auch bei der Jugend. Das Repertoire wird sorgfältig ausgewählt, jüngere Schauspieler werden entdeckt und geschult und gelegentlich auch gute Schauspieler aus anderen Shingeki-Gruppen engagiert. Obwohl heute das Shingeki seine originale Funktion verloren hat, muß man zugeben, daß es auf dem Gebiet des Volksdramas einen schönen Erfolg errungen hat; wir können diese kluge Richtungsänderung nur begrüßen[67]).

---

die keiner mehr auszufüllen vermochte. Das Shimpageki war damals in einer Entwicklungsphase, in der Takada einen entscheidenden Beitrag hätte leisten können. Hervorgegangen aus seiner Schule ist der Doyen der japanischen Schauspieler, der 88jährige Kitamura Rokurô, der eine Darstellungsart des Eindringens des menschlichen Geistes in die Tiefe propagierte (vgl. Toita Kôji, a. a. O., S. 271).

[66]) Über das Shimpa-Repertoire der Blütezeit informiert uns Toita Kôji, a. a. O., S. 274 ff.; es handelte sich nochmals um Kriegsreportage (damals um den Krieg gegen Rußland) und Kriminalstücke. Als symptomatisches Zeichen der Dekadenz des Kabuki und des Glanzes des Shimpa gilt die Tatsache, daß man eine gemeinsame Aufführung von Shimpa und Kabuki-Schauspielern erlebte! (Das wäre wenige Jahre vorher noch undenkbar gewesen, da die Kabuki-Schauspieler das Shimpageki als etwas Minderwertiges betrachteten.)

[67]) Heute hegt man in Japan keine Hoffnung, daß das Shimpa zu einer Belebung des japanischen Theaters beitragen wird. Man merkt zu viele Konzessionen an den melodramatischen Stil, eine übertriebene Suche nach billigem Effekt, zu wenig künstlerische und schöpferische Ambitionen.

Shingeki (Neues Theater)

A. Die Geschichte

Das Shingeki hat heute eine ungefähr ein halbes Jahrhundert alte Geschichte, die sich aus den zwei ersten wichtigsten Schritten (der Gründung des Bungei-kyôkai (1906) von Tsubouchi Shôyô und des Jiyû-gekijô (1909) von Osanai Kaoru durch viele komplizierte und schwierige Ereignisse hindurch bis zum jetzigen Zustand entwickelt hat[68]). Und doch setzen auf diese Bewegung viele japanische Theaterfachleute ihre Hoffnungen für eine Belebung der Theaterkunst, für die Entstehung eines neuen einheimischen, dem neuen Leben angepaßten Theaters in Japan (vgl. Anm. [76]).

Die Restauration des Kaisers Meiji im Jahr 1868 bedeutete das Ende der langen Isolationsperiode, die mit der Christenverfolgung gegen Ende des 16. Jahrhunderts angefangen hat. Nach dem von Commodor Perry zwischen den USA und Japan abgeschlossenen Vertrag wurden japanische Häfen für den Handel mit dem Ausland geöffnet. War einmal die Barrière gefallen, wurden zahlreiche Reformen durchgeführt und viele Aspekte des japanischen Lebens rasch verwestlicht. In der kulturellen Verwirrung der ersten Importe von so vielen materiellen und geistigen Produkten des Westens wurden auch die ersten europäischen Dramen übersetzt. Die Geschichte des Shingeki, die ungefähr in die folgenden vier Perioden geteilt werden kann, setzt in jener Atmosphäre einer noch nicht assimilierten, doch eifrig studierten westlichen Kulturwelt ein.

Einführungsperiode (bis 1923). Im oben geschilderten kulturellen Durcheinander wurde von Doktor Tsubouchi Shôyô (1859—1935) die sogenannte Bungei-Kyôkai (Literarische Gesellschaft, 1906—1913) gegründet, um ausländische Stücke zu studieren und zu spielen. Tsubouchi, der u. a. als erster Übersetzer

---

[68]) In der Forschung der geschichtlichen und sozialen Grundlage der zahlreichen Shingeki-Strömungen fehlt es nicht an Problemen, die noch Diskussionsgegenstand sind. Aber man kann schon, in der komplizierten Verwirrung der verschiedenen Gruppen, die im Laufe von wenigen Jahren entstanden und gleich verschwunden sind, und in der heutigen Blüte von mehr oder weniger wichtigen Gruppen, die alle irgendwie als Shingeki zu bezeichnen sind, einige Gemeinsamkeiten feststellen:

1. Ein Verlangen nach einem neuen Theater, das den neuen Idealen, dem neuen Lebensgefühl entspricht. Man will gegen das traditionelle, „konformistische" Theater kämpfen und im Theater den wahren Sinn des menschlichen Lebens suchen, betrachten, finden.

2. Man will die dramatische Tradition des Westens kennenlernen. Natürlich ist der letzte Zweck immer gewesen, ein neues „japanisches" Theater zu schaffen. Aber zuerst mußte man unbedingt vom Gesichtspunkt des Welttheaters aus die aus der Isolierungspolitik entstandene Entstellung der traditionellen Darstellungsart gründlich kritisieren und die wahre Natur, das Wesen des Theaters überhaupt suchen. In diesem Sinne war es unbedingt nötig, sich mit dem traditionellen Theater auseinanderzusetzen und zu versuchen, das Publikum von dessen Einfluß zu befreien.

3. Man will die übertriebenen geschäftsmäßigen Organisationen des Theaters bekämpfen, einen engen, unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum allein erreichen, und das Theater in seiner Würde als Kulturträger, als heiligen Raum der Volkszeremonie wiederherstellen. (Vgl. die kleine, reich illustrierte Veröffentlichung: Shingeki, Iwanami Shashin-bunko, N. 82, S. 7.)

der Shakespeare-Dramen berühmt ist[69]), inszenierte zuerst die Hofszene von „The Merchant of Venice" (1906) im Kabuki-za-Theater; es folgten Aufführungen von Shakespeares „Hamlet", „Et Dukkehjem" (Ein Puppenheim) von Ibsen etc., mit der Absicht, das europäische Drama in der japanischen Tradition heimisch zu machen[70]). Ungefähr zu derselben Zeit wurde auch das Jiyûgekijô (Freies Theater, 1909—1919) von Osanai Kaoru (1881—1928), des zweiten großen Bahnbrechers des Shingeki [70a]), mit Hilfe der Mitarbeit des Kabuki-Schauspielers Ichikawa Sadanji gegründet. Zweck des Jiyûgekijô war, den Japanern einen Leitfaden zu geben, um allmählich das europäische Drama assimilieren zu können. Als Eröffnungsvorstellung wurde 1909 im modernsten Theater Tôkyôs, im Yûraku-za-Theater, „John Gabriel Borkman" von Ibsen aufgeführt, in der Übersetzung des großen Schriftstellers Mori Ôgai. Darauf folgten u. a. „Nachtasyl"

---

[69]) Tsubouchi Shôyô vollendete die Übersetzung des Gesamtwerkes Shakespeares nach dreißig Jahren Arbeit: inzwischen hatte er eine erstaunliche Aktivität als Professor, als Theaterregisseur, als Dramatiker etc. an den Tag gelegt. „Er wollte den ganzen Stand und die gesellschaftliche Stellung der japanischen Schauspieler heben und ihnen mehr literarische Bildung und strengere moralische Grundsätze beibringen." (Dr. Elissejew, Das Theater in Japan im Jahre 1913, in: Veröffentlichungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Tôkyô, 1914, S. 115.) Er war tatsächlich ein unermüdlicher Pionier der neuen Kultur.

Über die erste Periode des Shingeki vgl. den ebengenannten, fast vergessenen Artikel von Dr. Elissejew (ebenda, S. 112—125), der einen sehr interessanten Abschnitt des Theaterlebens Japans in einem wichtigen Jahr beschreibt, mit dem Spielplan in den verschiedenen Städten, einer Liste der Theater, die damals in Betrieb waren, und anderen Nachrichten, die sonst kaum zu finden sind, in einer europäischen Sprache, über eine Periode, die von europäischen Forschern kaum berücksichtigt worden ist. Im schon erwähnten Werk, Japanese Music and Drama in the Meiji Era, vgl. das V. Kapitel des Beitrages von Toita Kôji, S. 285—324. Über Shingeki im allgemeinen: Japan, its Land, People and Culture, etc., S. 825—830; P. Arnold, Le Théâtre Japonais, S. 271—286; G. Morichini, Art. „Giappone" der Enciclopedia dello Spettacolo, Band V, col. 1247 f. In japanischer Sprache ist das erwähnte Werk von Akiba Tarô in zwei Bänden unentbehrlich, Nihon Shingeki-shi (Geschichte des Shingeki), Tôkyô, Risôsha, 1955/56.

[70]) Ibsens Einfluß auf die kulturelle Welt Japans zwischen 1898 und 1908 war ungeheuer. „... it would be no exaggeration to say that the fourth decade of the Meiji Era was the Ibsen Era" (Toita Kôji, a. a. O., S. 287; vgl. ebenda die sehr interessanten Berichte über die Ibsen-Mode und über die damalige eigenartige Mentalität im allgemeinen). Der Aufführungsstil der europäischen Dramen war am Anfang dem Deklamationsstil des Kabuki sehr ähnlich. Tsubouchi war ein Gelehrter, der sich sehr mit der Technik der Deklamation befaßt hatte und besonders von Kabuki-Schauspielern und Jôruri-Sängern beeinflußt worden war: Osanai dirigierte echte Kabuki-Schauspieler. Deswegen konnten diese ersten Shingeki-Aufführungen sehr wenig Ähnlichkeit mit dem damaligen europäischen Theater zeigen, obwohl man dieselben Texte benützte. Es wird erst nach den Reisen der zwei großen Pioniere des modernen Dramas ins Ausland zu einer immer größeren Ähnlichkeit mit den Inszenierungsmethoden und dem Aufführungsstil von Max Reinhart und Stanislawskij kommen.

[70a]) 1914 schrieb Dr. Elissejew (a. a. O., S. 115 f.): Eine große Rolle im japanischen Theaterleben spielt die vor einigen Jahren von Osanai Kaoru und Ichikawa Sadanji gegründete „Jiyûgekijô", die moderne europäische Stücke aufführt und die künstlerisch höher als alle anderen Vereinigungen steht. Sie besteht aus jungen Schauspielern des klassischen Dramas; die Regie leitet Osanai Kaoru. Die „Jijûgekijô" spielt jährlich zweimal je zwei Tage nacheinander. Sie brachte bisher „Gabriel Borkmann" von Ibsen, „Kammersänger" von F. Wedekind, „Der Hund" von A. Tsche-

von Gorkij (1910, Yûraku=za), „Einsame Menschen" von Hauptmann (1911, Tei=koku=za = Kaiserliches Theater) etc. Leider wurden das Bungei=kyôkai 1913 und das Jiyûgekijô 1919 aufgelöst[71]). Es folgten noch viele andere Theatergruppen, die meisten aber gingen nach wenigen Aufführungen wieder auseinander. Die wichtigste Gruppe war das Geijutsu=za (Theater der Kunst), die von einem Schüler Tsubouchis, Shimamura Hôgetsu (1871—1918), organisiert wurde. Shi=mamura war ein Verfechter des Naturalismus und trug zusammen mit der Schauspielerin Matsui Sumako einen guten Teil der Verantwortung für die Auflösung des Bungei=kyôkai. Seine Aufführungen von Tolstois „Auferstehung" (März 1914 im Teikokuza=Theater) waren ein großer Erfolg: Sumako sang ein Katuschas=Lied, eine sentimentale Melodie von Nakayama Shimpei, die in ganz Japan sehr populär wurde. Die Geijutsu=za aber lebte nicht lange; 1918 war sie schon aufgelöst.

Diese erste Periode des Shingeki konnte also keine neue reife dramatische Kunst schaffen; das Shingeki hatte aber Erfolg als modische Brücke, die die Japaner mit einer seit Jahrhunderten verbotenen Kultur in Kontakt brachte.

Experimentierperiode (1924—1929). Nach zwei Jahrzehnten kom=plizierter Theaterereignisse tritt das Shingeki mit dem Bau des ersten Theaters für ausschließlich moderne Dramen in die Experimentierperiode ein. Das neue Theater Tsukiji hatte 508 Sitzplätze und war nach dem Modell des Kammer=theaters von Max Reinhart gebaut. Osanai Kaoru, mit seinem Mitarbeiter Hiji=kata Yoshi, war die Seele dieses neuen Theaters. Die Wichtigkeit dieses Schrittes zeigt sich in der Tatsache, daß in diesem Theater eine neue Schauspielergene=ration außerhalb des Einflusses des Kabuki erzogen wurde[72]) und die besten Verfechter des Shingeki dort die Grundlage für die spätere Entwicklung legten.

---

choff, „Ikutakawa" von Mori Ôgai, „Das Nachtasyl" vom M. Gorkij, mehrere Ein=akter von jungen japanischen Schriftstellern, „Einsame Menschen" von G. Haupt=mann, „Der Tod von Tintagile" von M. Maeterlinck und im Oktober 1913, nach der Rückkehr Osanai Kaorus aus Europa, wieder „Das Nachtasyl" von Gorkij. Hierbei trat zum erstenmal eine Schauspielerin auf, nachdem bisher auch die Frauenrollen von Männern dargestellt worden waren ... leider sei aber das meiste mißlungen ... Das einzige Gute war „Das Nachtasyl" von Gorkij; der Regisseur Osanai Kaoru war in Moskau gewesen und hatte dort die Vorstellungen des „Künstlertheaters" ge=sehen, das er möglichst getreu in seiner Regie in Japan zu kopieren versuchte.

[71]) Vgl. die Gründe der Auflösung bei Toita Kôji, a. a. O., S. 295 f. Ebenda, S. 297, wird das tragische Ende der Schauspielerin Sumako, nach dem Tode Shimamuras, erzählt. Elissejew schreibt kurz nach der Auflösung der Bungeikyôkai aus Tôkyô a. a. O., S. 115: „Die Vereinigung existierte sieben Jahre lang, löste sich aber im Jahre 1913 aus mancherlei Gründen auf. Viele junge Schauspieler waren unzufrieden, da ihnen die Ansichten Tsubouchis zu altmodisch schienen.

Auch Tsubouchi war mit den Schauspielern unzufrieden, vor allem ergaben sich Schwierigkeiten mit der Hauptdarstellerin Matsui Sumako und dem Regisseur Shima=mura Hôgetsu. Dazu kamen infolge von Veruntreuungen Geldschwierigkeiten. Im August ging die „Bungei=kyôkwai" auseinander und drei andere Vereinigungen gin=gen aus ihr hervor: 1. Das Geijitsuza ... 2. die Butaikyôkwai ... 3. die Engekimu=meikwai ..."

[72]) Der größere Teil der Schauspieler, die heute als die wichtigsten Persönlich=keiten des japanischen Theaters gelten, wurde im kleinen Theater Tsukiji geschult.

Dem Tsukiji-Theater wurde der Name „Experimentiertheater" gegeben, und tatsächlich wurden dort zahlreiche ausländische Stücke erprobt: R. Görings „Seeschlacht", Tschekows „Schwanengesang", Dramen von Shakespeare bis Kaiser, von Ibsen bis Pirandello, von Strindberg bis Wedekind, O'Neill etc. Sehr selten wurden in dieser Periode japanische Dramen aufgeführt. Das erste japanische Stück nach 45 ausländischen Inszenierungen war im Jahre 1926 Tsubouchi Shôyôs „En-no-gyôja".

Leider mußte die fruchtbare Arbeit dieser Experimentierbühne nach der 84. Aufführung (Nachtasyl von Gorki) eingestellt werden. Plötzlich starb Osanai (1928), kurz nach einer Reise nach Rußland, wo er die Verwirklichung seines Ideals in der Theaterakademie von Moskau gefunden hatte.

Periode des sozialistischen Dramas (1927—1932). Die schwere Weltwirtschaftskrise jener Zeit hatte eine starke Auswirkung auch in Japan. Die darauffolgende Panik förderte die Entwicklung der sozialistischen Bewegung, die auch in der Theaterwelt Mode wurde. Linksgerichtete Gruppen nahmen den Platz der Truppe Osanais ein: die wichtigsten darunter sind: das Sayoku gekijô (Theater der Linken), das Shin-Tsukiji Gekidan (Neue Tsukiji-Truppe) und das Gekidan Tsukiji Shogekijô (Truppe des kleinen Theaters Tsukiji). Es wurden natürlich linksgerichtete Dramen von ausländischen und japanischen Autoren aufgeführt, z. B. „Im Westen nichts Neues" von E. M. Remarque.

Auf der anderen Seite nahm die japanische Regierung immer mehr eine militaristische und imperialistische Haltung ein: der Konflikt war unvermeidbar. Öfters wurde nach der ersten Vorstellung eine Wiederholung des Stückes einfach verboten. Diese Situation sollte bald eine starke Rückwirkung auf das künstlerische und wirtschaftliche Gebiet verursachen. Aber vor allem war die Ideologie, die Seele der Bewegung sein sollte, überhaupt nicht klar; es war also unvermeidlich, daß unter solchem äußeren Druck und solcher innerer Unsicherheit diese Gruppen eine nach der anderen auseinandergingen. Die einzige erwähnenswerte Ausnahme ist die 1931 entstandene Zenshinsha-Gruppe, die trotz der ununterbrochenen Schwierigkeiten und Verfolgungen, besonders während der Zeit der militaristischen Regierung, bis heute noch besteht: ihre Mitglieder sind fast alle Mitglieder der japanischen kommunistischen Partei[73]).

---

[73]) Unter den vielen Dramatikern bis zum zweiten Weltkrieg sind besonders zu erwähnen: Mushakôji Sanatsu (Autor, u. a. von Aikoku [Leidenschaft] ein berühmtes psychologisches Drama) und Arishima Takeo, als Vertreter der idealistischen Strömung; Akutagawa Ryûnosuke, in Europa wegen „Rashômon" (eine Sammlung kurzer Erzählungen, von denen zwei: „Rashômon" und besonders „Yabu no naka", dem berühmten Film als Grundlage dienten) besonders bekannt, der sich an dem sogenannten „magischen Realismus", dessen größter europäischer Vertreter Kafka ist, inspiriert hat; Kikuchi Kan und Kume Masao, als Vertreter der neo-realistischen Strömung; das sozialistische Drama hat als beste Vertreter Hasegawa Nyozekan, Masamune Hakuchô und Hirotsu Kazuo. Über Akutagawa vgl. z. B. die Übersetzung von „Mittsu no Takara" (Die drei Schätze) in italienischer Sprache bei Leo Magnino, Teatro Giapponese, Milano, Nuova Accademia, S. 263 ff., mit der interessanten Einführung. Für Übersetzungen von Werken Mushakôjis, Kikuchi Kans etc. vgl. die erwähnte Bibliographie du Théâtre Japonais, S. 113 f.

Periode nach dem zweiten Weltkrieg (1945—....). Nach dem zweiten Weltkrieg mußte das Shingeki aus einer Periode des fast absoluten Schweigens, ungefähr wie nach der Meiji=Restauration, fast von Grund auf neu beginnen. Heute aber spielt das Shingeki eine der wichtigsten Rollen im Theater=leben Japans. Als Mittelpunkt der Bewegung gilt die Bungaku=za (Literarisches Theater), die einzige Gruppe, die von der Entstehung (1936) bis zum heutigen Tag, auch während der schwierigsten politischen Verhältnisse, die eigene künst=lerische und literarische Aktivität fortsetzen konnte; 1944 wurde die Haiyû=za (Schauspielertruppe) gegründet, die das Theater als Interpretation, besonders vom Gesichtspunkt des Schauspielers aus, betrachtet[74]); 1947 folgte die Mingei=Gruppe (Volkstheater), die Dramen aufführt, die dem heutigen Leben des Volkes entsprechen. Diese drei Gruppen mit ihrer qualitativ und quantitativ beachtens=werten Aktivität sind der Kern dieser japanischen Bestrebung nach einem neuen Theater. Andere Gruppen, die ernsthaft künstlerische Ziele anstreben, sind u. a. die Budô no kai (Traubengesellschaft), die in ihrem Repertoire ein klassisches Shingeki=Drama mit großem Erfolg aufführt, das „Yûzuru" (Abend=Kranich) von Kinoshita Junji; die Shiki= (Vier Jahreszeiten=) Truppe hat, seit ihrer Ent=stehung vor fünf Jahren, vor allem nur Giraudox= und Anouilh=Stücke auf=geführt. Heute haben wir in Japan etwa vierzig größere und kleinere Shingeki=Gruppen, die durchschnittlich eine Gesamtzahl von weit über hundert Auffüh=rungen im Jahr herausbringen. Die Produktivität der japanischen Dramatiker reicht längst nicht mehr aus. Es herrscht eine Atmosphäre der heftigsten Kon=kurrenz, da jede Truppe versucht, die neuesten ausländischen Stücke zur Erst=aufführung zu bekommen. Als Resultat der Eile, der ungenügenden Vorberei=tung ist öfters die Inszenierung dem Stück nicht angemessen und man kann daher nur eine oberflächliche Kenntnis der neuesten ausländischen Tendenzen ge=winnen.

Die Zeitungskritiker haben diese Zeit „Honyaku=geki boom no jidai" (Blüte=periode der übersetzten Dramen) genannt.

Das heutige Repertoire. Wie eben gesagt, das Shingeki hat seit seinen Anfängen sein Repertoire hauptsächlich aus Übersetzungen von ausländischen Dramen zusammengestellt, die Produktion von originalen japanischen Shingeki=Stücken dagegen war sehr gering: Vielleicht, weil die Japaner das Gefühl hatten, daß die westliche Form des Dramas noch nicht als japanisches assimiliertes Gut betrachtet werden konnte. Seit ein paar Jahren aber scheint es, daß die lange beharrliche Mühe der Pioniere die erhofften Früchte bringt. Plötzlich haben die Shingeki=Truppen angefangen, immer mehr japanische Dramen aufzuführen. Wenn man nur die drei wichtigsten Truppen berücksichtigt, merkt man folgende Steigerung: 1957 waren 40 Prozent der Dramen japanisch, 1958 schon 50 Pro=

---

[74]) Über die ersten zehn Jahre der Aktivität des Haiyûza=Theaters, 1944—1953, informiert der Bilderband: Haiyûza Jûnen no ayumi, Tôkyô, Gekidan Haiyûza, 1954 (mit kurzen englischen Untertiteln für die wichtigen Illustrationen). Weitere Infor=mationen über die verschiedenen Gruppen von Shingeki gibt zusammenfassend: Kawatake Shingetoshi, Nihon Engeki=zenshi, Tôkyô, Iwanami, 1959, S. 1101—1107.

zent und 1959 etwa 60 Prozent. Der Blütezeit des übersetzten Dramas folgt jetzt die Blütezeit des japanischen Dramas: so sagt die Pressekritik. Wir aber wollen vorsichtig nur feststellen, daß diese erfreuliche Tatsache einen Schritt zur echten Japanisierung des Shingeki bedeutet. Als äußere Ursache dieser Bewegung spielte die Tournee des Mokauer Kunsttheaters (Dezember 1958 bis Jänner 1959) in Japan eine wichtige Rolle. Die bekannte russische Truppe führte in den größten Städten Japans „Visnevyi sad" (Der Kirschgarten), „Tri sestry" (Drei Schwestern von Tschechow, „Na dne" (Nachtasyl) von Gorkij und „Burnyi sklon zizni" (Stürmischer Lebensabend) von L. Rachmanov auf. Diese Aufführungen wurden überall mit überaus großem Beifall vom Publikum begrüßt und riefen eine ernste Diskussion über die tatsächliche Situation des japanischen modernen Theaters hervor. Die Gelehrten nahmen an der Diskussion aktiv teil, wissenschaftliche Abhandlungen über die Natur des Theaters überhaupt, vergleichende Forschungen über altjapanisches, traditionelles Theater und das Volkstheater wurden veröffentlicht, man wollte auch die griechischen Klassiker wieder aufführen und sich mit der europäischen dramatischen Tradition auseinandersetzen. Wir können noch nicht voraussehen, welche Ergebnisse diese Bewegung haben wird; man kann wenigstens bis jetzt feststellen, daß das Publikum immer mehr originelle japanische Dramen verlangt. Ein Grund dafür ist aber auch die Tatsache, daß — obwohl die berühmtesten Werke der besten ausländischen Dramatiker bedeutend besser dargestellt werden als die japanischen Stücke — doch die meisten übersetzten Dramen in ihrem geistes=geschichtlichen Hintergrund weder genug studiert, noch mit genügenden Proben, Kostümen, Bühnenbildern etc. inszeniert werden; deswegen zieht das heutige Publikum einer solchen nur belehrenden und mangelhaften Einführung in eine fremde Welt eine Darstellung vor, die mit dem eigenen tatsächlichen, alltäglichen Leben verbunden ist. Als Konsequenz fangen allmählich auch Gruppen, die jahrelang ausschließlich ausländische Stücke aufgeführt hatten, an, einheimische Dramen zu spielen, obgleich sie künstlerisch öfters weniger wertvoll sind. Leider entspricht dem zahlenmäßigen Zuwachs der einheimischen Produktion kaum eine Erhöhung des Niveaus, das im allgemeinen ziemlich niedrig ist.

Trotzdem versuchen die verschiedenen Shingeki=Truppen japanische Stücke aufzuführen, und wetteifern um die Dramen, die das Publikum befriedigen und einen Erfolg versprechen. Ein alter Erforscher der japanischen Theaterwelt schreibt am Ende seiner vor kurzem eschienenen bedeutenden Theatergeschichte Japans, daß die Hebung des Shingeki=Niveaus von der Schöpfung neuer, guter, einheimischer Dramen abhängen wird. Während wir auf die Erfüllung dieser Hoffnung warten, wollen wir doch einen Grund erwähnen, warum so wenige japanische Dramen geschrieben werden, obwohl dies so sehr wünschenswert wäre. Die Antwort ist eine einfache Überlegung wirtschaftlicher Art: man kann davon nicht leben. Fast alle japanischen Dramatiker müssen auf andere Weise Geld verdienen, z. B. als Zeitungskritiker oder als Hörspiel=, Fernsehspiel= oder Drehbuchautoren; sie haben selten Ruhe und Zeit, um sich auf echte und gediegene dramatische Arbeit konzentrieren zu können.

B. Schauspielhaus und Bühne

Weil das kleine experimentierende Tsukiji=Theater während des Krieges bei einem Fliegerangriff zerstört wurde, bleibt jetzt als einziges richtiges Shingeki=Theater das Haiyû=za=Theater übrig, das der Haiyûza=Gruppe gehört. Es gibt auch noch einige kleinere Theater, die jedoch dem großen Publikum fast unbekannt sind, da sie das Mitgliedersystem eingeführt haben: so „Gojûnin Gekijô (Theater der 50) und „Bungakuza=Atelier" (Atelier der literarischen Gruppe). Das Haiyûza=Theater wurde 1954 erbaut, zählt 401 Sitzplätze und ist stolz auf seine fast ideale moderne Einrichtung. Natürlich ist ein einziges Theater nicht genug für etwa 40 Gruppen, die insgesamt über 100 Inszenierungen im Jahr bieten. Die größeren Truppen, wie die Bungaku=za oder die Mingei, benützen öfters Theater, die über mehr als tausend, ja sogar über mehr als zweitausend Sitzplätze verfügen und sonst für Kabuki oder Oper gebraucht werden. Die übrigen ungefähr 40 kleineren Gruppen, die auch der Nihon Shingeki Haiyû Kyôkai (Japanische Verbindung der Shingeki=Schauspieler) angehören, müssen ihre eigenen Aufführungen in privaten oder öffentlichen Sälen veranstalten. Dieser Mangel an entsprechenden Theatergebäuden stellt ein ernstes Hindernis für die schöpferische Aktivität des heutigen Shingeki dar.

C. Organisation der Vorstellungen

Für das Shingeki gibt es weder ein Produzentensystem nach amerikanischem Muster noch ein Repertoiresystem, noch ein „Long=Run"=System, sondern jede Gruppe organisiert für sich selbst die gewöhnlich wenigen Aufführungen einer Inszenierung. Nur die drei größeren Gruppen können auf etwa fünf Inszenierungen jährlich, mit etwa 20 Wiederholungen, rechnen. Die mittleren und kleineren Gruppen dagegen können nur mit etwa zehn Wiederholungen einer Aufführung zählen, mit Ausahme von ungewöhnlichen Erfolgen und außer den Tourneen in die Provinz. Um das künstlerische Niveau des Shingeki weiter zu heben, wurde beschlossen, einmal im Jahr eine gemeinsame Inszenierung zu organisieren, die die besten Schauspieler der drei größten Gruppen vereinigen sollte. Die Verwirklichung dieser Idee aber wird durch sehr viele Schwierigkeiten verhindert. Praktisch soll diese gemeinsame Aufführung gleichzeitig mit den gewöhnlichen Aufführungen stattfinden, kann aber ohne in der gemeinsamen Inszenierung engagierten besten Schauspieler kaum zustande kommen, da diese zu diesem Zeitpunkt anderweitig beschäftigt sind. Derselbe Grund führte zum Mißlingen eines Versuches vor einigen Jahren, das Produzentensystem einzuführen. 1949 versuchte man mit „Ein toller Tag oder Figaros Hochzeit" von Caron de Beaumarchais das „Long=Run"=System zu beginnen; nach 52 Vorstellungen mußte man aber aus ähnlichen Gründen mit dem Spielen aufhören (vgl. auch den Abschnitt: Schauspieler). Einen ersten Schritt zu einem Repertoiresystem könnte man in dem „Sonntags=Theater" sehen, das jeden Sonntag eine Abendvorstellung im Haiyûza=Theater gab; aber es handelt sich um einen viel zu intermittierenden Fall, um vom echten Repertoiresystem sprechen zu dürfen.

Praktisch muß jede Shingeki=Gruppe für teures Geld einen Theatersaal mieten und alles selbst besorgen, Schauspieler, Techniker, Regisseure, Dramaturgen, bis zur Verwaltung: sie muß auch Leute voll engagieren, die sie vielleicht nicht einmal ganze zehn Tage brauchen wird. Als Folge davon ist die sehr schwierige finanzielle Situation unvermeidlch[75]). Man sagt, daß aus den drei größeren Shingeki=Truppen nur das Bunkakuza eine solide wirtschaftliche Basis habe, und aus den kleineren Gruppen nur einige kein Defizit haben sollen. Die Shingeki=Truppen haben also ein sehr schwieriges Leben. Und im Falle Japans sind daran weder die Filmindustrie noch das Fernsehen schuld. Auch kann man nicht sagen, daß das Shingeki als Theaterkunst wenig Interesse im großen Publikum gefunden habe. Um nur die drei größeren Gruppen zu erwähnen, hatten einige Jahre hindurch jede Inszenierung durchschnittlich ca. 20.000 Personen gesehen; in den letzten zwei oder drei Jahren hat das Shingeki mehr als jede andere Theaterform neues Publikum und neues Interesse gewonnen.

Das Zentrum des Shingeki ist Tôkyô. In der zweitgrößten Stadt Japans, Ôsaka, und anderswo in der Provinz gibt es wohl kleinere Gruppen von Shingeki, sie folgen aber der Richtung, die von Tôkyô kommt, und haben keine größere Bedeutung.

Man merkt unter den Studenten und Arbeitern eine rege Theateraktivität, leider aber sieht man in diesen zahlreichen Amateurgruppen wenig Originales und Vielversprechendes. Hauptsächlich versucht man nur die Berufsschauspieler nachzuahmen. Solche Gruppen üben praktisch keinen Einfluß auf die Shingeki=Bewegung aus.

D. Die Inszenierungsform

In den letzten Jahren wurde die Pflege des Stanislawskij=Systems zur Mode, und es gibt Gruppen, die es anwenden, z. B. die Budô no Kai etc. Das Studium des Stanislawskij=Systems ist heute eine der wichtigsten Beschäftigungen in der „Haiyûza=fuzoku=engekisho" (Theaterakademie der Haiyûza). Wenn man aber die Shingeki=Welt im allgemeinen betrachtet, besonders die Gruppen, die irgend=einem Inszenierungssystem folgen, so sind es nur sehr wenige an der Zahl. Man hat viele Versuche gemacht, z. B.: Forschung über das epische Theater Brechts und Aufführungen nach seinen Grundsätzen, Aufführungen griechischer Tragödien, Forschung über die Technik des chinesischen Theaters und Aufführungen nach dem Stil der chinesischen Darstellungskunst, Experimente in der Bearbeitung von traditionellen Nô=Stücken, im Kabuki=Rezitationsstil, Engagement von Kabuki= oder Shimpa=Schauspielern für Shingeki=Stücke.

---

[75]) Über die schwierige wirtschaftliche Situation des Shingeki und besonders der Autoren und Schauspieler berichtet (mit linksgerichteter Färbung, aber den Tatsachen entsprechend) die erwähnte Broschüre „The Present Condition of Dramatics in Japan", S. 3 ff. Dort wird besonders das Problem der Beziehungen zu den großen Film=, Fernseh= und Theatergesellschaften behandelt: die drei größeren Shingeki=Gruppen und die kleineren Gruppen, die von einer hauptsächlich kommerziellen Organisation unabhängig bleiben wollen, um ein künstlerisches und kulturelles Programm zu erfüllen, haben kein leichtes Leben.

E. Die Schauspieler

Verschiedene Zeitschriften oder ähnliche Veröffentlichungen haben in der letzten Zeit untersucht, welche heute in Japan die besten Schauspieler, welche die populärsten Stars der japanischen Bühne seien. An den ersten zehn Plätzen wurden immer unter Kabuki=, Nô=, Opern=, Vaudeville=Schauspielern wenigstens einige Shingeki=Schauspieler genannt. So wurden auch in der Umfrage der berühmten literarischen Zeitschrift Bungei im Juni 1959 zwei Shingeki=Schauspieler unter den zehn besten Japans genannt. Diese Tatsache beweist, daß die Shingeki=Schauspieler in der Theaterwelt Japans ein hohes künstlerisches Niveau erreicht haben und daß ein breites Publikum das Shingeki und seine Schauspieler als „sein" Theater betrachtet.

Jeder Schauspieler gehört einer Shingeki=Truppe an, aber abgesehen von den berühmten „Stars" haben die meisten, insbesondere in den größeren Gruppen, ein= oder zweimal jährlich Gelegenheit zu spielen. Natürlich können diese Schauspieler nicht davon leben; deswegen sind sie gezwungen, eine andere Beschäftigung zu suchen; sie arbeiten entweder als Schauspieler im Film, Fernsehen oder Rundfunk, oder finden irgendeine andere Beschäftigung. Auch die berühmtesten Schauspieler, die immer Hauptrollen darstellen, können gewöhnlich nicht nur vom Shingeki leben. Daher fehlt ihnen die Zeit für eine entsprechende Vorbereitung, denn man muß außerhalb der Bühne hart arbeiten, um das Notwendigste zu verdienen. Die Schauspieler kommen schon müde von der Nebenbeschäftigung zur Vorstellung. Hier liegt die Schwierigkeit, die Hauptschwierigkeit, die eine gemeinsame Vorstellung der besten Shingeki=Schauspieler der verschiedenen Gruppen verhindert und ein „Long=Run"=System unmöglich macht. Ferner beanspruchen, so sonderbar es aussehen mag, viele Shingeki=Gruppen tatsächlich einen Teil (gewöhnlich 10 Prozent) des Einkommens der eigenen Schauspieler aus ihren Nebenbeschäftigungen, um das Defizit der Gruppe decken zu können. Leider ist die Verwaltung einer Shingeki=Gruppe manchmal selbst die Vermittlerin zu Film, Fernsehen oder anderen Gesellschaften, um den eigenen Schauspielern eine Nebenarbeit zu verschaffen. Einige erstklassige Theaterschauspieler sind deswegen öfters in erster Linie als Filmstars oder Fernsehstars dem Publikum bekannt; und witzige Zungen sagen, daß die Studentinnen ins Theater gehen, um den Lieblings=Filmstar leibhaftig zu sehen. Natürlich kann eine solche Situation keinen guten Einfluß auf das Shingeki ausüben. Es fehlt die nötige Zeit für die Proben, man unterläßt bzw. vernachlässigt das Lernen, die Schauspieler sind körperlich und geistig müde, sie können sich nie richtig entspannen. Diese Umstände sind Anlaß zu ernster Sorge für die Zukunft des Shingeki. „Mit Shingeki kann man nicht essen", ist zum Sprichwort in der Theaterwelt geworden. Aber die Menschen, die sich einzig dem Shingeki widmen möchten, nicht nur die Schauspieler, sondern auch alle, die das Shingeki lieben, hoffen von ganzem Herzen, daß ein vernünftiges, wirtschaftliches System dem Shingeki eine gesunde Entwicklung ermöglichen werde.

Nach fünfzig Jahren hat das Shingeki in der japanischen Theaterwelt tief

Wurzel gefaßt. Die Produktion japanischer Dramen hat sich rasch entwickelt, die Schauspieler haben ein hohes Niveau erreicht. Das Shingeki lebt nicht mehr in der Theorie der Pioniere, es ist eine lebendige Wirklichkeit geworden. Um die gegenwärtigen Schwierigkeiten zu überwinden, soll das heutige Shingeki ernsthaft forschen und experimentieren, neue gute Dramatiker und Regisseure ausbilden und eine junge Generation für die hoffnungsvolle Zukunft dieser lebendigsten japanischen Theaterformen vorbereiten[76]).

Oper, Operette, Ballett und Musical

Die Oper

Mit der Meiji-Restauration (1868) und der Öffnung Japans nach 250 Jahren Isolationspolitik fing die Einführung der westlichen Musik in Japan an, die von der Regierung als wichtiges Mittel der Modernisierung und Verwestlichung gefördert wurde[77]).

Zu diesem Zweck wurden von der Staatskommission für Musikstudien (Ongaku-torishirabe-gakari, gegründet 1879) ausländische Musiker nach Japan eingeladen, wie zum Beispiel der Amerikaner L. W. Maison und der Deutsche F. Eckert, die bei der Verbreitung ausländischer Musik eine große Rolle spielten. Es war aber nicht leicht, eine so grundverschiedene Musikwelt in der an andere Töne und Stimmungen gewöhnten Sensibilität des japanischen Publikums durchzusetzen. Am Anfang fand man nur ein geringes Echo in intellektuellen Kreisen und bei der Aristokratie, aber später wuchs, durch sorgfältigen Unterricht in allen Schulen des Landes herausgebildet, eine neue Generation heran, der die westliche Musik allmählich selbstverständlich und vertraut wurde.

Die wichtige Entscheidung, die westliche Musik als Pflichtfach in allen Schulen einzuführen, wurde 1898 getroffen, daher mußten zahlreiche japanische Musiklehrer ausgebildet werden, und die Tôkyô Musikschule (Tôkyô Ongaku Gakkô, 1887 gegründet) erlebte eine neue Entwicklung. In jener Musikschule hatte die erste Aufführung einer Oper in Japan stattgefunden: eine Gruppe ausländischer Amateursänger, die aus verschiedenen Gründen in Japan wohnten, hatte 1894 den ersten Akt des „Faust" von Gounod aufgeführt[78]). Die erste Oper,

---

[76]) Diese Hoffnung und dieses Vertrauen werden mit Autorität von Kawatake Shigetoshi am Ende des mehrmals erwähnten Nihon Engeki-shi folgendermaßen formuliert: „Die heutige Theaterform, in die wir unsere Hoffnung setzen, ist das Shingeki. Dieses Shingeki hat die besten Elemente der traditionellen Theaterkunst ausgewählt und assimiliert: wir hoffen, daß es, mehr als bis jetzt, eine wichtige Rolle in der Theaterbewegung der Zukunft übernehme" (S. 1153).

[77]) Über die ersten Schritte der westlichen Musik in Japan und die Entwicklung bis ca. 1910, vgl. den Beitrag von Nomura Kôichi, Occidental Music, im schon erwähnten „Japanese Music and Drama in the Meiji Era", S. 451—505.

[78]) Die erste Opernaufführung durch Amateure wurde aus Anlaß eines Konzerts für die Unterstützung des japanischen Roten Kreuzes unter der musikalischen Leitung von F. Eckert und mit dem Chor der Musikschule organisiert: die Sänger waren hauptsächlich Mitglieder ausländischer diplomatischer Delegationen. Weiteres bei Nomura Kôichi, a. a. O., S. 498.

die von Japanern gesungen wurde, fand im Auditorium von Ueno, Tôkyô, am 23. Juli 1903 statt: von einer Gruppe von Studenten und ehemaligen Studierenden derselben Musikschule, dem Kageki-kenkyûkai (Gesellschaft für das Studium der Oper), wurde in japanischer Sprache unter der musikalischen Leitung des Franzosen Noel Peri[78a]), ohne Orchester, aber mit der Klavierbegleitung des Deutschen Raphael von Koeber, die Oper „Orpheus" von Gluck aufgeführt.

Es war zweifellos nur eine Pionieraufführung, die den unendlichen Schwierigkeiten einer solchen Vorführung sicher nicht gewachsen war; dazu mußte sie noch eine äußerst kalte Reaktion der Autorität erleben: die Regierung, von der die Schule abhing, verbot jede Wiederholung seitens der Studenten innerhalb der Schule. Das Verbot bedeutete nicht nur einen schweren, finanziellen Verlust, weil man viel Geld für die Kostüme und Requisiten ausgegeben hatte: vielmehr wirkte es als Hindernis für eine schnellere Entwicklung des Operntheaters von seinen Anfängen weg. Es ist bemerkenswert, daß in dieser Aufführung die Rolle der Eurydike von Miura Tamaki gesungen wurde, die später als Sopranistin in der Hauptrolle der „Madame Butterfly" weltberühmt werden sollte.

Als erste originale japanische Oper wird die „Roei no Yume" (Traum im Lager) von Kitamura Kisei genannt, die im Kabuki-za-Theater als Intermezzo zwischen zwei Kabuki-Stücken 1905 aufgeführt wurde. Nur der Kabuki-Schauspieler Matsumoto Kôshirô VII sang, die anderen Kabuki-Schauspieler rezitierten: man sollte eigentlich diese Aufführung lieber als kindliche Operette bezeichnen; es ist aber bezeichnend, daß die offiziellen Träger der japanischen Theatertradition, nämlich gerade die Kabuki-Schauspieler, die Pioniere einer Opernaufführung waren.

1904 hatte Tsubouchi Shôyô, der uns schon bekannt ist als Gründer der Bungei-kyôkai, ein Pionier des Shingeki und Übersetzer des Gesamtwerkes Shakespeares, ein mit einigen Theorien von R. Wagner übereinstimmendes, wichtiges Werk veröffentlicht, das „Shingakugeki-ron" (Theorie des neuen musikalischen Dramas), mit dem Zweck, die Komposition von neuen originalen japanischen Opern zu fördern: sie sollten nicht eine reine Nachahmung der ausländischen Werke sein, sondern eine echt japanische Färbung und Stimmung wiedergeben. Der Erfolg dieses Werkes, das vielleicht zuviel auf dem Kabuki-Tanz aufgebaut war, war nicht besonders großartig: die Zeit war noch nicht reif. Derselbe Tsubouchi schrieb das Libretto für Tôgi Tettekis Oper „Tokoyami" (Ewige Dunkelheit), die auch im Kabuki-za-Theater als Inszenierung der Bungei-Kyôkai (Literarische Gesellschaft) 1906 aufgeführt wurde. Im November 1907 folgte die Oper „Shinkyoku Urashima" (Neues Urashima), Musik in rein japanischem Stil von Kineya Rokuzaemon XIII und Kineya Kangorô, Libretto von Tsubouchi. Aber die erste Oper, die wirklich als solche von der japanischen

---

[78a]) Noël Peri ist in Europa bekannt wegen seiner Übersetzungen von Nô-Spielen: sein Werk (leider längst vergriffen!) Le Nô, Etudes sur le Nô, Tôkyô, Maison Franco-Japonais, 1944, bleibt wesentlich für das Studium der Nô-Kunst in einer europäischen Sprache. Für die Musikfreunde weisen wir auf ein weiteres Werk Peris hin: Essai sur les gammes japonaises, Paris, Geuthner 1934.

Kritik anerkannt wird, ist das „Hagoromo" von Komatsu Kôsaku, 1908. Die Aufführung von ausländischen Opern war in dieser Zeit äußerst selten, da weder die Musiker noch die Sänger der Schwierigkeit einer guten Aufführung gewachsen waren.

Im Jahre 1907 kam zum erstenmal die „Bandman Comic Opera"=Truppe nach Japan, die eine Tournee durch die damaligen englischen Kolonien Ostasiens machte: sie kam in den nächsten Jahren noch dreimal und führte mit Erfolg die Operetten von Sullivan und Lehár auf. Weil die erste Aufführung der Oper „Orpheus" 1903 und die folgenden obenerwähnten Opernaufführungen nie das Stadium eines Experimentes überschritten und die Zuschauer nie sehr zahlreich waren, kann man sagen, daß das japanische Publikum zuerst nicht durch die klassische Oper, sondern durch die Operette mit ausländischen opernartigen Werken vertraut wurde.

Ein Zeichen der Assimilation der westlichen Kultur war das 1911 eröffnete neue Teikoku=gekijô (Kaiserliches Theater, gewöhnlich als „Teigeki" kurz be=zeichnet), völlig in dem Stil eines europäischen Theaters gebaut. Als einen Teil des Ensembles dieses großen Theaters wollte man auch eine feste Operngruppe organisieren: zwei der besten japanischen Opernsänger, Shibata Tamaki und Shimizu Kintarô, und ausländische Kräfte wurden engagiert. Beim Publikum aber fiel die Aufführung von japanischen Opern und der „Cavalleria Rusticana", die übrigens mit Kabuki= oder Komödien=Aufführungen im gleichen Programm gezeigt wurden, einfach durch. Der Versuch, zu einer stabilen japanischen Oper zu gelangen, war damit gescheitert. Man mußte noch zwanzig Jahre warten, um zu einem Erfolg zu kommen.

Im Jahre 1912 zog der Italiener G. V. Rossi als Ballettmeister der Opern=abteilung des Teigeki=Theaters nach Japan. Er war als Operettenregisseur und Ballettmeister in London tätig gewesen; während seines Aufenthaltes in Japan (bis 1918) spielte er eine sehr wichtige Rolle für die Entwicklung nicht nur der Operette, sondern auch der Oper, des Balletts und Musical, entweder unmittel=bar oder durch seine Schule.

Im Jahre 1919 besuchte zum erstenmal eine echte Operntruppe aus Rußland Japan und gastierte nachher mehrmals im Teigeki=Theater: zu dieser Truppe ge=hörte auch die später — besonders als Carmen=Darstellerin — an der New=Yorker Metropolitan Oper weltberühmt gewordene Sängerin Bulskaja. Das japanische Publikum konnte endlich die klassischen Opern, wie „La Traviata", „Aida", „Faust", „Carmen", „Boris Godunow", „Toska" etc. erleben. Die Aufführungen der russischen Operntruppe und einer italienischen Gruppe, die auch mehrmals in Japan gastierte, hatten einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung einer einheimischen Oper, die besonders seit dem Shôwa=Zeitalter (seit 1926 . . .) aktuell wurde.

Man darf nicht den Pionier der Oper in Japan, Yamada Kosaku, vergessen. Von seinen Studien in Deutschland und Amerika zurückgekehrt, gründete er die „Nihon gakugeki kyôkai" (Japanische Musikdrama=Gesellschaft), um Opern=aufführungen mit japanischen Kräften zu ermöglichen. Tatsächlich konnte er

1920 im Teigeki=Theater die Oper „Kaereru Ko" und den dritten Akt von „Tannhäuser" in der Originalsprache inszenieren, wobei er selber die musikalische Leitung übernahm. Später, 1930, nach der 4. Aufführung seiner Inszenierung der „Madame Butterfly" mußte Yamada seine Opernbestrebungen aufgeben; er hatte nicht die nötigen Mittel, um eine Operntruppe in jener schwierigen Zeit zu finanzieren. Nach seinem Rücktritt widmete er sich der Bildung eines Orchesters, das in der Zukunft eine Oper sachentsprechend begleiten könne.

Eine wichtige Rolle in der Verbreitung der Oper am Anfang der Shôwa=Epoche spielten die von Iba Takashi, einem Musikkritiker und Pionier der Opernbewegung, organisierten Rundfunksendungen. Von 1927 bis 1930 wurden planmäßig einmal pro Monat die besten Opern, mit einer guten Einführung von Iba, in das ganze Land gesendet; die Zuhörer folgten mit steigendem Interesse dieser klugen Initiative, durch die das breite Publikum allmählich mit der Opernmusik vertraut wurde und die Voraussetzung für einen Erfolg späterer Opernaufführungen schuf.

1934 war die Zeit reif für die Oper: Fujiwara Yoshie, ein Sänger, der schon in der sogenannten „Asakusa Opera" (vgl. den Abschnitt „Operette") aufgetreten war und als Tenor auch in der „Nihon Gakugeki=Kyôkai" mitgewirkt hatte, gründete das „Fujiwara Kagekidan" (Fujiwara Operntruppe), und 1934 inszenierte er „La Bohème". Am Anfang mußte er mit vielen Schwierigkeiten kämpfen, bei der 5. Inszenierung aber, 1935, konnte er, zum erstenmal in der Geschichte der Oper in Japan, drei Tage lang ein ausverkauftes Haus erleben. Seither, bis zum Ende des zweiten Weltkrieges, blieb die Fujiwara=Oper der Mittelpunkt der Opernwelt und hatte das beste Ensemble in Japan, da die talentierten Sänger hauptsächlich von ihr engagiert wurden.

Nach dem Krieg, seit 1945, wurde die Oper allmählich sehr populär; etwa zehn Operngruppen entstanden in Tôkyô. Davon sind besonders erwähnenswert: die Nagato=Oper (Nagato=Kagekidan) unter der Führung von Nagato Miho, die Tôkyô=Oper (Tôkyô=Opera=Kyôkai), die Gurlit=Oper (Gurlit=Opera=kyôkai) und die Nikki=Oper (Nikki=kai) etc.

Nach dem Krieg gastierten in Japan unter zahlreichen ausländischen Musikern auch weltberühmte Operngruppen. Besonders erfolgreich waren die zwei Besuche der Italienischen Oper 1956 und 1959 und der Wiener Oper 1956, die einen großen Einfluß auf unsere Opernbewegung ausübten und neue Begeisterung für die Oper erweckten.

Die einheimische Oper war noch nie so erfolgreich in ihrer Geschichte. Die größten Erfolge waren: „Yûzuru" von Dan Ikuma (die Oper Yûzuru = „Abend=Kranich" behandelt das Thema der Dankbarkeit eines Tieres für die Güte eines Menschen) und die „Shûzenji Monogatari" (die Erzählung des Tempels Shûzen) von Shimizu Osamu.

Trotzdem muß sich die Oper leider mit vielen Schwierigkeiten auseinandersetzen. Vor allem gibt es in Japan noch kein Opernhaus, das nur der Oper dient. Keine Truppe hat ein eigenes Orchester und ein eigenes Corps de Ballet, die also jedesmal neu engagiert werden müssen. Es fehlen auch Fachregisseure

für die Oper, und der Staat kassiert erhebliche Steuern, statt mit einer finanziellen Hilfe diese kulturellen Bestrebungen zu unterstützen. Aus diesen Gründen ist die Aufgabe der Opernfreunde in Japan nicht leicht: Unsere Oper kann sich nicht mit den traditionellen Opern Europas messen.

Die Operette

Wie im vorigen Abschnitt erwähnt, wurden die ersten Operetten in Japan von der „Bandman Comic Opera"-Truppe 1907 aufgeführt. Die Aufführung von Operetten mit japanischen Kräften fing unter der Leitung des italienischen Ballettmeisters Rossi an, der die Opernabteilung des Teigeki-Theaters führte. Rossi hatte am Anfang versucht, Opern wie „Hänsel und Gretel" von Humperdinck oder die „Zauberflöte" von Mozart zu inszenieren. Er selber aber hatte wenig Erfahrung als Opernregisseur, auch waren die Kräfte, die ihm zur Verfügung standen, der Schwierigkeit solcher Aufführungen nicht gewachsen. Deswegen inszenierte er hauptsächlich Operetten, in denen er große Erfahrung besaß und die leichter einen Erfolg versprachen. 1913 wurde die Operette „Mascotte" in japanischer Sprache aufgeführt, 1914 folgten „Die Regimentstochter" und „Orpheus in der Unterwelt", 1915 „Die Glocken von Corneville" und „Boccaccio" etc. Der Publikumserfolg blieb aber schlecht; man empfand auch die Operette als etwas Fremdartiges, die Zeit war noch nicht reif dafür. 1916 beschloß die Teigeki-Theaterverwaltung, die Opernabteilung aufzulassen.

Rossi und die Künstler, die mit ihm gearbeitet hatten, mieteten ein kleineres Theater, das Royal-Kan, und führten weitere Operetten auf (1916—1918, die sogenannte Royal-kan-jidai, Royal-kan-Epoche), aber auch dieser Versuch sollte bald aus denselben Gründen mit der Auflösung der Truppe und der Abreise des Ehepaares Rossi nach Amerika enden (1918). Diese kritische Situation der Operette in Japan sollte durch eine äußerliche Änderung nur wenige Monate nach der Abreise Rossis einen radikalen Wandel erleben. Die Operette wurde einfach in den Vergnügungsmittelpunkt Tôkyôs, Asakusa, versetzt. Dort wurde sie plötzlich, noch im November 1918, populär. Sie war jetzt „die" Mode. Als „Asakusa-Oper" bezeichnet, war sie aber leider nicht mehr die Operette Rossis; wegen des anspruchslosen Publikums Asakusas erlebte sie einen Prozeß des künstlerischen Niederganges. Sie schloß häufig Kompromisse mit der Vulgarität und die Musik wurde immer schlechter. Doch spielten in dieser Zeit drei oder vier Theater in Asakusa, die alle zehn Tage ein neues Operettenprogramm von Morgen bis in die Nacht aufführten. Diese Truppen alternierten dazu noch in erfolgreichen Tourneen in die Provinz, so daß fröhliche Operettenarien, die noch nie die entfernt gelegenen Dörfer erreicht hatten, jetzt überall in Japan bekannt wurden. Die von Rossi eingeführte Operette war also in einer popularisierten Form zur bevorzugten Volksunterhaltung geworden. Man darf aber nicht vergessen, daß sehr viele wichtige Träger der späteren Bewegung, die sich für eine echte einheimische Oper oder für das Ballett einsetzte, an der „Asakusa-Oper" mitwirkten und dort ihre erste künstlerische Ausbildung bekamen.

Als 1923 das schreckliche Erdbeben alle Theater Tôkyôs vernichtete, konnte die „Asakusa-Oper" nie mehr aus den Ruinen zu neuem Leben erstehen. Als Volksunterhaltung trat das neue Vaudeville auf und die Asakusa-Oper verschwand aus Asakusa. Sie war ein Opfer ihres eigenen unmöglichen Systems, jeden Tag zweimal ein langes abwechslungsreiches Programm aufzuführen, das nur zehn Tage wiederholt wurde, so daß praktisch die Operette zur Revue übergehen mußte.

Mit dem Fortschritt der Opernbewegung in der Shôwa-Epoche (seit 1926) wurde die Operette vernachlässigt und als eine merkwürdige Erscheinung der Vergangenheit betrachtet: die Asakusa-Oper war inzwischen zur Revue geworden.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden die fast vergessenen Operetten mit den alten berühmten Sängern der Asakusa-Oper wieder aufgeführt, z. B. „Der Arzt von Alcantara", „Die Glocken von Corneville", „Boccaccio" etc.; es handelte sich aber um nichts weiter als um eine retrospektive Aufführungsart, die keine Begeisterung für die Wiederbelebung der Operette hervorrief.

Ballett

Die Geschichte des Balletts in Japan fängt mit der Ankunft Rossis als Ballettmeister der Opernabteilung des Teigeki-Theaters 1912 an. Mit den Opernbestrebungen Rossis also fand das Ballett seinen Weg in die Öffentlichkeit und seine Schritte blieben für längere Zeit mit dem Schicksal der Oper verbunden. (Zahlreiche führende Persönlichkeiten der dem Westen nachgebildeten Tanzbühne in Japan waren Schüler Rossis, z. B. Ishii Baku, Takada Masao, Takada Seiko, Kishida Tatsuya etc.: aus dieser bloßen Tatsache kann man schon verstehen, was für eine Rolle Rossi im japanischen Theaterleben spielte.)

Man muß aber darauf hinweisen, daß das Wort „Ballett" damals überhaupt nicht allgemein bekannt war; das Ballett selbst wurde nur als Teil der Oper betrachtet, noch konnte es zuerst als unabhängige Kunst die Aufmerksamkeit des Publikums anziehen. Deswegen darf man aber nicht behaupten, daß das Ballett und der westliche Tanz im allgemeinen bei dem großen Publikum nicht gut angekommen seien. Parallel zur Oper beginnend, konnte doch das Ballett allmählich sein eigenes unabhängiges Dasein durchsetzen: auch der westliche Tanz gelangte in Verbindung mit der Operette über das Teigeki-Theater und über das Royal-Theater schließlich in der Asakusa-Oper zu einer Blütezeit, um endlich von der Operettenbühne ins Erleben der Massen einzudringen.

Als Sensation galt die 1914 von Amerika zurückgekehrte Tänzerin Takagi Noriko, die in ganz Japan zum erstenmal Spitzentänze aufführte. Sie kann also als erste klassische Ballettänzerin Japans bezeichnet werden: Die Schüler Rossis waren nämlich fast alle zur Operette übergegangen: auch gab es keine Teigeki-Tänzer, die sich ernsthaft dem klassischen Ballett gewidmet hätten; diese Operettentänzer pflegten hauptsächlich modernere Formen des Tanzes.

Die Schwierigkeit in der Ballettentwicklung wurde 1921 durch die Ankunft

eines russischen Flüchtlings, der Tänzerin Eliana Pavlova, durchbrochen. Sie gründete ein Ballettstudio und unterrichtete unermüdlich 20 Jahre lang viele junge Japaner im echten klassischen Ballett. Es ist interessant zu beobachten, daß, während fast alle Schüler Rossis zu einer moderneren japanisierten Form des Tanzes übergegangen waren, die Schüler Pavlovas dagegen, z. B. Azuma Yusaka, Tachibana Akiko und Hattori Chieko etc., alle dem klassischen Ballett treu blieben und als Pioniere einer Ballettbewegung in unserem Land auftraten. Auch heute sind viele der führenden Ballettänzer Pavlova-Schüler: z. B. Kaitani Yaoko, Shimada Hiroshi, Ôtani Kiyo, Kondo Reiko, Sasada Shigeko etc.

Einen großen Einfluß auf die Entwicklung des Balletts in Japan übte auch im Jahre 1922 die Gastaufführung der weltberühmten Ballerina Anna Pavlova mit ihrem Ballettensemble aus. Ihre unvergeßliche Interpretation des „Sterbenden Schwans" begeisterte auch das breite Publikum, das noch nie eine erstklassige Ballettaufführung erlebt hatte; und dadurch stieg plötzlich das Interesse des Publikums für das Ballett überhaupt.

Eine andere verdiente Künstlerin um die Verbreitung des Balletts in Japan war, nach Eliana Pavlova, die russische Ballettlehrerin Oliga Saphire, die 1936 nach Japan kam und dort für eine längere Zeit Ballettunterricht erteilte. Berühmte japanische Tänzer und Tänzerinnen, die heute noch auf der Bühne erscheinen, waren ihre Schüler: z. B. Azuma Yûsaku, Matsuo Akemi und Tani Momoko.

Das japanische Publikum um 1935 konnte im allgemeinen noch nicht klar zwischen klassischem Ballett und anderen modernen Tanzbestrebungen unterscheiden, zu denen viele japanische Tänzer neigten. Ishii Baku und Takada Seiko hatten die Führung in der neuen Tendenz übernommen. Als Eguchi Takaya und Miya Misako unter der Leitung Takadas die in Deutschland bei Mary Wigman (die bekanntlich den „freien Tanz" anstrebte, im Gegensatz zum klassischen Ballett) gelernten modernen Formen des Tanzes 1933 aufführten, folgten viele Tänzer der neuen Mode. In Japan hatte aber diese Richtung keinen Charakter einer Reaktion gegen die Starrheit des klassischen Balletts, sie wuchs einfach als Parallelkunst zum klassischen Ballett, das auch als neue Kunst betrachtet wurde.

Nach dem zweiten Weltkrieg erstand mit dem Frieden auch wieder das Ballett, das in der traurigen Epoche des Krieges praktisch völlig verschwunden war. Sehr bald erlangte es eine Popularität, die man nie hätte voraussehen können. Den Start gab eine außergewöhnliche Aufführung im Teigeki-Theater im August 1946; die drei größten Ballettstars: Azuma Yûsaku, Kaitani Yaoko und Shimada Hiroshi, mit ihren Ensembles vereinigten sich zum „Tôkyô-Ballett-dan" (Truppe) (bis 1950) und führten zum erstenmal in Japan das gesamte Ballett „Schwanensee" auf. Zum erstenmal erlebte das Teigeki-Theater auch 17 Tage lang den großen Erfolg einer Ballettaufführung. Dieses Ereignis eröffnete eine neue Epoche des Balletts in Japan.

Nach dem Krieg kamen auch zahlreiche berühmte Gäste nach Japan, wie z. B. 1952 Serge Lifar mit seinem Ballettensemble von Paris, 1953 das Slavenska-Franklin-Ballett (mit Alexandra Danilova) aus Amerika, 1954 das Marchand-

Miskovitch=Ballett, 1957 das Bolschoj=Ballett (mit Olga Lepeschinskaja), 1958 das New=York=City=Ballett etc.

Inzwischen übernahmen folgende Ballettgruppen die Führung auf der japanischen Ballettbühne: das Komaki=Ballett, das Tani Momoko=Ballett, das Yokoyama=Haruhi Ballett, Matsuyama=Ballett etc., außerdem die Gruppen, die vorher das 1950 aufgelöste Tôkyô=Ballett gebildet hatten.

Aber trotz der Blüte ist auch das Ballett in einer ähnlich schwierigen Lage wie die Oper: finanzielle Unsicherheit der Tänzer, schwere Steuerbelastung von seiten des Staates, das Fehlen eines Theatergebäudes etc.: Man kann aber wenigstens mit Sicherheit behaupten, daß das Ballett feste Wurzeln in Japan gefaßt hat.

Wir wollen zusammen mit allen Ballett= und Opernfreunden hoffen, daß das geplante erste Staatstheater, das in nächster Zukunft entstehen soll, zur Lösung dieser Probleme beitragen wird.

Das Musical

Unter dem Einfluß des amerikanischen „Musicals" fing man auch in Japan nach dem Krieg an, über das „Musical" als neue theatralische Gattung zu sprechen. Aber während das amerikanische Musical die Operette, die Opera buffa und die Revue, zusammen mit heutiger Musik und heutigem Tanz und mit einem oft menschlichen Thema zu einer neuen Einheit verschmelzen und beleben und dem breiten Publikum eine künstlerisch hochstehende Unterhaltung bieten will, muß man leider zugeben, daß in Japan etwas Ähnliches einfach nicht existiert. Die Aufführungen, die bei uns sehr oft in großen Theatern unter dem Namen „Musical" stattfinden, können vielleicht zuerst den äußerlichen Eindruck erwecken, es handle sich um etwas Neues, inhaltlich aber erkennt man nur eine bedeutungslose, durch Gesang und Tanz aufgeputzte Komödie, noch sieht man irgendwo eine schöpferische, originale Richtung. Diese Art Unterhaltung wird in Japan „Keiengeki" (leichtes Theater) bezeichnet und ist eine Gattung, die sich in den Zwanzigerjahren dieses Jahrhunderts entwickelt hat. Wenn wir ihre Geschichte zurückverfolgen wollen, dann müssen wir nochmals Rossis Operettenaufführungen im Teigeki=Theater und später im Royal=Theater, ferner die von dort stammende Asakusa=Oper und die künstlerisch stark abgesunkene Form der revueartigen Operette betrachten.

Varietéaufführungen wurden von Kawakami Otojirô, Takagi Tokuko etc., nach Auslandsreisen eingeführt und in den alten traditionellen Yose (Variety=hall)[78b] zuerst vorgestellt; hauptsächlich handelte es sich um Tanznummern. Als Konkurrenz zu diesem Typ des Varietes organisierte Takada Masao eine Art Vaudeville mit kurzen Ballettszenen und verschiedenen durch eine dramatische Handlung irgendwie zusammengeschlossenen Tanznummern. Solche Aufführungen

---

[78b]) Über Yose= und ähnliche Unterhaltungskünste vgl. Japan, Its Land, People and Culture, S. 837—839.

sollten bald das Asakusa-Publikum erobern. Wie schon bei der Besprechung der Operette erwähnt, sollte die Asakusa-Oper aus den Ruinen des großen Kantô-Erdbebens 1923 nie mehr auferstehen und so den Platz in Asakusa dieser neuen anspruchsloseren Gattung frei machen. Das Vaudeville hatte sich zuerst als Attraktion in den ersten Kinos entwickelt, bald aber konnte es schon ein unabhängiges Leben führen. Aus seinen Kreisen entwickelten sich Revuegruppen[78c]), die allmählich in Asakusa eine große Breitenwirkung erlebten. Viele Künstler, die früher in der Asakusa-Oper gespielt hatten, nahmen an diesen Revue-Aufführungen teil. Inhaltlich handelte es sich um eine weitere Popularisierung der schon bekannten Asakusa-Oper. 1929 wurde in Asakusa die Pioniergruppe der Revue, die „Casino Folly Gekidan" gegründet[78d]). Sie schuf Inszenierungen, die für die damalige Zeit als sehr modern und geistreich-komisch empfunden wurden. Seitdem wurden viele andere Gruppen gegründet, und das sogenannte „Keiengeki" (leichtes Theater) mit seiner Mischung von Jazz, Karikatur der Kabuki-Spiele, Skizzen aus dem Leben (öfters mit erotischer Färbung), sinnlosen Farcen etc. sollte in jener spannungsgeladenen Krisenzeit der Weltwirtschaft eine Art Ablenkung für die Massen bedeuten, aber nicht mehr in großen Theatern, sondern in kleineren intimeren Räumen. Dagegen erstrebte die Moulin-Rouge-Gruppe, die nicht mehr in Asakusa, sondern in einem vornehmeren Viertel Tôkyôs, in Shinjuku, 1931 gegründet wurde, ganz präzise künstlerische Ziele. Junge Dramatiker fixierten mit anschaulicher Geschicklichkeit die unsagbar traurige Situation am Vorabend des Krieges: dazu begeisterte die vom klassischen Schauspiel nicht erfaßte Komödie und die frische Anziehungskraft

---

[78c]) Von der ersten Zeit der Revue finden wir in Japan die eigentümliche Form von Truppen, die nur aus Tänzerinnen bestehen: „A most uniquely Japanized form of the revue is the shôjo-kageki (girl-operetta). In 1913 the first of such was established at Takarazuka, near Osaka, as the ‚Takarazuka Girl Opera'. This was a revue troupe made up entirely of young girls. Later, in 1920, the Shôchiku Girl Opera was formed in Tôkyô. These troupes, made up exclusively of girls, were more operetta or revue groupes than opera, in spite of the appellation applied to them. At present the Takarazuka troupe is centered in the Takarazuka Theatre of Takarazuka, while the Shôchiku Troupe is centered at the Kokusai Theatre in Asakusa, Tôkyô. They have their enthusiastic fans among the young teen-age maidens of Japan, who make the girl-opera the object of their romantic dreams." (Japan, its Land, People and Culture, S. 824 f.) Obwohl der Kitsch in diesen Operetten herrscht, sind sie doch noch irgendwie Träger einer echt japanischen Grazie und bieten heute — wenigstens für die Ausländer — einen interessanten Einblick in die ständige Mischung von traditionell Japanischem und gewagt Übernommenen, das so viele Gebiete des heutigen japanischen Lebens durchdringt.

[78d]) Öfters wird in Japan das Wort „Show" gebraucht, um Variété oder Revue usw. zu bezeichnen: die Terminologie bleibt nicht so eindeutig. Zur Klärung kann vielleicht folgender Abschnitt beitragen: „The term ‚show' is applied to a variety of entertainment forms, the popularity of the term apparently stemming from the Marcus Show from America which once put on performances in Japan. It is used mainly to refer to light shows with a mixture of music, dance, and light skits. The Casino Follies held at Asakusa in 1930 is a particularly well remembered example of the so called shows. In later years light comedy, stage attraction shows and revue came to be called ‚show' or ‚varieties'" (Japan, its Land, People . . ., S. 825). Vgl. ebenda über Onna-Kengeki, oder Schwerttanz-Aufführungen von Tänzerinnen.

der charmanten Tänzerinnen die Studenten der Dreißigerjahre. Aber nach dem Krieg verlor auch das Moulin=Rouge seine künstlerische Energie.

Das sogenannte „Musical" der Nachkriegszeit ist nichts anderes als die Über=tragung der obenbeschriebenen Aufführungen in größere Maße, jetzt unter der kommerziellen Verwaltung der großen Theatergesellschaften, ihre Verlegung von den kleineren Theatern der Peripherie in die größten Theater der Innenstadt.

Der Film

Einige Autoren sehen in der Einführung des „Kinetoscope" von Edison in Kôbe, 1896, die Geburtsstunde der Filmgeschichte in Japan[79]); andere dagegen in der Einführung des „cinématographe" der Brüder Lumière und des „Vitascope" von Edison im Jahre 1897; eine dritte Meinung endlich will in den ersten 1899 in Japan gedrehten Streifen den Anfang des Films erkennen („Ginzamachi" und „Asakusa Nakamise", beides Straßenszenen an der Ginza und in Asakusa, den zwei belebtesten Straßen Tôkyôs). Wir befürworten die erste Auffassung; denn, obwohl das Kinetoscope nur von einer einzigen Person gesehen werden konnte, bedeutet es doch wirklich den Anfang jener importierten oder einheimi=schen Experimente und Verwirklichungen, die die Filmgeschichte Japans konsti=tuieren[80]).

Schon seit der Zeit des Kinetoscopes wurde die typisch japanische Figur eines professionellen Erklärers eingesetzt: der erste, berühmte „Benshi" war Kodama Kôyô, der entweder vor der Kinetoscope=Aufführung oder nachher dem Zu=schauer den Film erklärte. Die „Benshi" (auch „Setsumeisha" genannt) wurden äußerst wichtig in der Filmwelt der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, sie wurden höher geschätzt als die Filme selbst, ja es ging so weit, daß die Filme in der Weise gedreht wurden, die dem Benshi die beste Gelegenheit bieten konnte,

---

[79]) Über den japanischen Film vgl. J. L. Anderson & D. Richie, The Japanese Film, Art and Industry, Rutland/Tôkyô, Tuttle 1959, wohl das Umfangreichste und Mo=dernste auf diesem Gebiet in einer europäischen Sprache; Shinobu & Marcel Giug=laris: Le Cinema Japonais (1896—1955), Paris, Cerf. 1956; die zwei Artikel in der Enciclopedia dello Spettacolo, Band V, „Giappone", von Hazumi Tsuneo und Fausto Montesanti, mit Literaturangabe bis 1957. Eine kurz gefaßte japanische Bibliographie bis 1953 ist die mehrmals erwähnte Bibliographie du Théâtre japonais von R. Sief=fert; ferner ist zu nennen: die große dreibändige Geschichte des japanischen Films und der japanischen Filmindustrie von Tanaka Junichirô, Nihon Eiga Hattatsu=shi, Tôkyô, Chûô Kôronsha, 1957; die kleine Filmenzyklopädie von Imamura Tahei, Eiga Hyakka Shôjiten, Tôkyô, Fukuin=kan, 1958; die interessante aesthetische und inhaltlich gute Analyse des heutigen japanischen Films von Iwasaki Akira, Gendai Nippon no Eiga (Currents in Today's Japanese Films), Tôkyô, Chûô Kôron=sha, 1959. Die wichtigsten japanischen Filmzeitschriften sind „Kinema Jumpô" (Motion Pictures Times) und „Eiga Hyôron"; beide erscheinen in Tôkyô.

[80]) Dieselbe Auffassung bei S. & M. Giuglaris, a. a. O., S. 61, wo die Einführung des Kinetoscope durch den Waffenhändler von Kôbe, Takahashi, erzählt wird; bei Anderson=Richie, a. a. O., S. 21 f., wo die Autoren eine interessante Bemerkung über die „aristokratische" Geburt des Films machen: „Unlike in other countries, the very first motion pictures in Japan were not the theater of the poor but rather of the well=to=do who were interested in the Occident" (S. 22).

die eigene Redekunst zu entfalten! Es ist bemerkenswert, daß eine Zeitlang die Benshi mit Begleitung von japanischen Musikinstrumenten (Shamisen, Taiko etc.) und mit verschieden getönter Stimme die Personen, die auf der Leinwand erschienen, interpretierten. Die andere Methode, die darin bestand, mit Begleitung von westlichen Musikinstrumenten, die eine entsprechende Atmosphäre schaffen sollten, einfach im Prosaton die Handlung zu illustrieren, wurde bis in die Zeit der ersten Tonfilme geübt[81]).

Die ersten in Japan gedrehten Filme wurden 1899 im Kabuki-za-Theater von Tôkyô vorgeführt; es handelte sich ausnahmslos um Straßenszenen oder um ähnliche Szenen aus dem Leben. Aber schon im selben Jahr wurde ein Spielfilm gedreht und vorgeführt, „Inazuma Gôto"[82]), der sich an einer vor kurzem geschehenen Gewalttat inspirierte und also kein literarisches Werk nachahmte. Sonst waren die ersten Spielfilme hauptsächlich eine Verfilmung von Kabuki- oder Shimpa-Stücken.

1900 brach der Boxeraufstand in China aus, und die Import-Export-Yoshizawa-Gesellschaft schickte Shibata Tsunekichi nach China, um Kriegsszenen zu drehen. Solche Dokumentarfilme hatten einen großen Publikumserfolg, der sich während des Russisch-Japanischen Krieges (1904) abermals wiederholte und zur Verbreitung des Films überhaupt sehr viel beitrug. Die Filme wurden damals in kleineren Theatern oder in Yose (Variety-halls), die zu diesem Zweck gemietet wurden, ferner in einer Art Wandervorstellung auch in den Provinzen vorgeführt: der erste eigentliche Kinosaal, der nur für Filmvorführungen gebraucht wurde, war das 1903 in Asakusa entstandene Denkikan. 1908 eröffnete die schon erwähnte Yoshizawa-Gesellschaft das erste japanische Filmatelier in Meguro (ein Stadtviertel Tôkyôs). Der erste Film, der in diesem Atelier gedreht wurde, war ein Schwerttanz von Hibiya Raifu. Nachdem bei der Vorführung im Denkikan-Kino der berühmte „Benshi" Somei Saburô eine Einführung gehalten hatte, rezitierte der genannte Hibiya während der Vorführung die entsprechen-

[81]) Es ist nicht schwierig, in den Benshi die Fortsetzung einer Jahrhunderte langen japanischen Tradition von Minstrels, Volkserzählern, Jôruri-Sängern (der Puppenspiele und des Kabuki) zu erkennen. Programme, die zwei oder drei Stunden dauerten, brachten eigentlich am Anfang nur etwa zwanzig bis dreißig Minuten Filmvorführung: die übrige Zeit wurde der Geschicklichkeit der Benshi überlassen. Der Benshi hatte öfters keine Hemmung, eine ganz persönliche Interpretation der Streifen zu geben; also derselbe Film konnte ruhig eine grundverschiedene Deutung bei dem einen oder dem anderen Benshi erfahren. Die Popularität einiger Benshi war so groß, daß das Publikum öfters zum Film ging, um einen bestimmten Benshi zu hören, dabei war also der Film nur Nebensache. Die Erklärung des Benshi entsprach der angeborenen Wissensgier der Japaner, die alles verstehen wollen und deswegen eine minutiöse Erklärung gerne hören; damals bot der Film die einzige Gelegenheit, mit eigenen Augen fremde Sitten und fremdes Leben kennenzulernen, wofür eine Erklärung noch dringlicher verlangt wurde.

[82]) Solche Filme waren durchschnittlich 150 m lang. Die obenerwähnten erstmalig in Japan verfilmten Straßenszenen um Kabuki-Szenen wurden von Shibata Tsunekichi gedreht. Der Film „Inazuma Gôtô (besser: „Inazuma Gôtô Hobaku no Ba" (Verhaftungsszene des Verbrechers Inazuma) wurde von Asano Shirô gedreht; es handelte sich um eine Szene eines Shimpa-Dramas, die zum ersten Male mit Erfolg 1899 in demselben Engiza-Theater vorgeführt wurde, wo gewöhnlich dieselbe Shimpa-Truppe spielte.

den chinesischen Klassiker, denn der Schwerttanz wird von der Rezitation chinesischer Klassiker begleitet. Es war also eine Art primitiver Tonfilm, vom gleichen Schauspieler interpretiert. Dann wurde eine eigenartige Aufführung von Theaterstücken mit Einschaltung von verfilmten Außenszenen modern. Anlaß dazu — den Brauch an sich gab es schon 1904 — war folgendes: In Asakusa, Sawamura Gennôsuke und Nakamura Kangorô ließ man um 1908 einige Szenen, die im Freien verfilmt worden waren, zwischen anderen auf der Bühne gespielten Szenen des Stückes „Kirare no Otomi" (Die erdolchte Otomi) ablaufen. Dieses Stück hatte einen großen Erfolg und blieb dann als Prototyp der Zwittergattung, die „Rensageki" genannt wurde, erhalten und erlebte eine weite Verbreitung[82a]). Die verfilmten Szenen wurden auch im Denkikan-Kino, natürlich ohne lebendig gespielte Partien, vorgeführt.

Der größte Fehler des japanischen Filmes dieser ersten Periode war seine Unfähigkeit, sich von der Abhängigkeit vom Kabuki und Shimpageki zu befreien. Der Film war einfach eine stumme Kopie der Kabuki und Shimpa-Aufführungen, wobei der Benshi versuchte, die immanenten Nachteile mit seiner Beredsamkeit weniger spürbar zu machen. Schauspielerinnen waren noch nicht engagiert worden, so daß auch im Film männliche „Onnagata" die Frauenrollen spielten, die aber beim Realismus des Films, besonders bei Großaufnahmen, unerträglich wirkten. Dazu war die Technik am Anfang schlecht, ohne Erklärung konnte man kaum verstehen, worum es ging.

Allmählich aber erschienen hie und da Männer, die die Unabhängigkeit des Films vom Theater forderten. Ungefähr in derselben Zeit, in der Frankreich mit seinem „Film d'Art" (um 1908) den Weg des literarischen Films beschritt, und Italien die Mode der großen historischen Monsterfilme einführte, schuf man in Japan die Voraussetzungen des vom Theater unabhängigen Films. Die Yoshizawa-Filmgesellschaft u. a. begab sich 1909 an die Arbeit, um den hauptsächlich von Satô Kôroku bearbeiteten Plan der Produktion origineller Drehbücher und der unabhängigen Ausbildung der Filmschauspieler zu verwirklichen. Ein Schüler Satôs, Matsumoto Kiyoshi, schrieb das Drehbuch für den geschichtlich wichtigen Film „Matsu no Midori" (Das Grün der Pinien, 1911), der die gewohnte sklavische Abhängigkeit des Films dem Theaterstück gegenüber durchbrach. Eine Schauspielerin, Tachibana Natsuno, als Hauptdarstellerin durchbrach die Tradition der Onnagata im Film und machte sie überflüssig. Mit dem im selben Jahr gedrehten Film „Honnôji Gassen" (Kampf am Honnô-Tempel) wurde Makino Shôzô zum ersten anerkannten japanischen Filmregisseur[83]).

[82a]) „... the Rensa-geki, or ‚chain-drama', ... was a stage drama which used film as an adjunct ... after an interior scene was played on the theater's stage, a screen was disclosed and an outdoor scene projected. Occasionally the actors were actually behind the screen, reciting lines in an attempt to match the lip movement of their images on the screen, thus creating a somewhat crude dubbing effect. Later on, if the drama had ben popular enough, the indoor scenes were also filmed ..." (Anderson-Richie, a. a. O., S. 27 f.).

[83]) Weiters über Makino (1878—1929) und Onoe Matsunosuke (1876—1926) bei Anderson-Richie, a. a. O., S. 31 f.

Die Filmwelt der Jahre 1909—1912 wurde von zwei Ereignissen beherrscht: Erstens durch den unerhörten Erfolg einer importierten Serie von französischen Kriminalfilmen „Zigomar"; zweitens durch die außerordentliche Popularität des ersten japanischen Filmstars, des Schauspielers Onoe Matsunosuke, volkstümlich „Medama no Matchan" genannt. Die „Zigomar"-Filme beeinflußten sogar die Spiele der Kinder, sie wurden aber 1912 verboten. Matsunosuke war von Makino Shôzô in einem kleinen Provinztheater entdeckt worden; in den drei Jahren 1909—1912 sollte er unter Makino in 168 Filmen spielen! „Zigomar"- und Matsunosukes-Filme überraschten das Publikum mit neuen, typisch filmischen Eigenschaften, die man in verfilmten Theaterstücken noch nie erlebt hatte, besonders durch die Anwendung von Tricks und durch das Aktionstempo; dadurch sollten sie stark dazu beitragen, den Massen den Geschmack am verfilmten Theater zu nehmen. Der Erfolg Matsunosukes wird auch durch seine einfache, kraftvolle Interpretation erklärt, die einen starken Kontrast zu dem kabukiartigen Stil der verfilmten Shimpa-Stücke darstellte und zugleich einem dem Film angepaßten Rezitationsstil entsprach; doch blieb seine populärste Rolle eine typische Figur der Edo-Tradition, der Held ohne Furcht, der jedem Hindernis mutig entgegentritt und alle besiegt.

Im Jahre 1914 hatte der Film „Kachusha no uta" (Das Lied von Katjuschka, aus einem Shingeki-Stück, einer Bearbeitung von Tolstojs „Auferstehung") großen Erfolg. Hauptdarstellerin war die berühmte Shingeki-Schauspielerin Matsui Sumako. Die „Nihon Kinetophone-gaisha (Gesellschaft)" versuchte in diesem Film ein neues System von Synchronisierung der Bilder mit Schallplatten, das aber — wegen der Schwierigkeit einer exakten Übereinstimmung — nicht weiter angewendet wurde, und auch, weil die für einen größeren Saal nötigen Tonverstärker noch nicht vorhanden waren.

Die drei Ziele der Bewegung für einen „filmischen" Film waren die Abschaffung der Benshi, die Besetzung mit Schauspielerinnen und die Einführung der Untertitel. Diese Bewegung entwickelte sich aber nicht von seiten des Publikums, sondern wurde von wenigen Filmfachleuten getragen. Unter diesen Pionieren spielte die wichtigste Rolle Kaeriyama Norimasa, der 1917 das Buch „Katsudô-Shashingeki no Sôsaku to Satsueihô" (Methode der Produktion und des Drehens des Spielfilmes) veröffentlichte, wo er technische Regeln und theoretische Prinzipien festsetzte, die als anerkanntes gemeinsames Ideal der Bewegung galten. Die von ihm 1918 gegründete „Eiga Geijutsu Kyôkai" (Gesellschaft für den Kunstfilm) produzierte danach im selben Jahre zwei geschichtlich wichtige Filme: „Sei no Kagayaki" (Glanz des Lebens) und „Shinzan no Otome" (Mädchen der tiefen Berge). Die zwei Filme wurden erst ein Jahr später und nur in zweitrangigen Kinos gezeigt. Es war ein großer Publikumserfolg[84]). Erbe dieser Bewe-

[84]) Kaeriyama Norimasa ist eine wichtige Persönlichkeit der japanischen Filmgeschichte. 1893 geboren, ließ er das Ingenieurstudium unvollendet, um sich ganz dem Film zu widmen. Er studierte besonders die technischen Probleme des Films, vergaß aber nicht, auch mit seinen aesthetischen Problemen vertraut zu werden. Mit einigen Pionieren gründete er eine Filmzeitschrift, die nicht lange erscheinen konnte, weil

gung wurde die Taikatsu-Gesellschaft, die als Ratgeber den berühmten Schriftsteller Tanizaki Junichirô und als Generaldirektor den aus Amerika eigens deswegen berufenen Kurihara Thomas engagierte. Der erste Schritt war die Gründung einer Schule für Filmschauspieler, und erst nach sieben Monaten fing man an zu drehen. Der erste Film war „Amachua Kurabu" (Amateur Club, 1920), eine nach amerikanischem „slapstick"-Stil geformte Komödie; zum erstenmal also wurde dadurch unmittelbar nach amerikanischem Stil ein Film in Japan gedreht (das Publikum aber empfand ihn viel zu „amerikanisch" und lehnte ihn ab). Diesem Film folgte „Jasei no In" (Die Lüsternheit der Viper, Thema des von Mizoguchi etwa 30 Jahre später verwirklichten Meisterwerkes „Ugetsu Monogatari"), in dem die Prinzipien Kaeriyamas in einem geschichtlichen Film angewendet wurden und Erfolg beim Publikum fanden.

1920 sollte eine neue wirtschaftliche Potenz die Filmwelt betreten. Ôtani Takejirô, der Magnat des japanischen Theaters, hatte besonders durch den Erfolg des Filmes „Intolerance" die letzten Zweifel über die wirtschaftliche Wichtigkeit der neuen Kunst beseitigt; zugleich hatte Shirai Matsujirô persönlich im Ausland gesehen, was für ein Ausmaß die Verbreitung des Films dort angenommen hatte. Daher wurde von den beiden Chefs entschieden, daß die größte japanische Theaterorganisation Shôchiku auch Filme produzieren sollte. Als erster Schritt wurde das „Shôchiku Kinema Kenkyûjo" (Shôchiku-Institut für Filmforschung) gegründet. Dazu wurden erstklassige Kräfte engagiert, einige wurden eigens aus Amerika zurückberufen. Dieses Institut wurde schon 1921 aufgelöst, die Experten aber, die dort gearbeitet hatten, sammelten sich im neuen Shôchiku-Filmatelier von Kamata an der Peripheri Tôkyôs und produzierten dort wichtige Filme. Die Männer, die für den Erfolg der Shôchiku-Gesellschaft im Film die Verantwortung tragen, sind in erster Linie der als Pionier des Shingeki berühmte Osanai Kaoru (er war der Leiter der Shôchiku-Filmschauspielerschule) und als seine Mitarbeiter Murata Minoru, Ushihara Kiyohiko, Shimazu Yasujirô und Itô Daisuke. Sie suchten einen neuen Weg, fern von den Übertreibungen des Shimpa-Stils; die Tendenz ging immer mehr nach einem echten Realismus, der aber von einer zarten und gefühlsreichen Färbung gedämpft sein sollte. In zahlreichen Filmen, deren Themen romantische Liebesgeschichten und mütterliche Liebe waren, fanden sie mit entschiedener Anwendung des „Starsystems" beson-

---

damals noch nicht die Zeit dafür reif war. Das oben erwähnte Buch bedeutete damals eine technische, terminologische und aesthetische Revolution in der Filmwelt. Obwohl er nicht der erste japanische Regisseur war, der Groß-, Halbnah- und Totalaufnahmen brachte, sollte seine theoretische Abhandlung über die Anwendung der verschiedenen Typen von Aufnahmen als wesentlich für den Film überhaupt gelten und einen großen Einfluß auf die künstlerische Gestaltung des Films in Japan ausüben. Sein Kampf um die Abschaffung der populären Benshi sollte ihm viel Mühe, Enttäuschungen und starken Widerstand eintragen. Vielleicht war diese feindliche Gesinnung der Grund für die nun um ein ganzes Jahr verspätete Aufführung der zwei erwähnten Filme in zweitrangigen Kinos, die von Kaeriyama mit einer für die Zeit revolutionären Technik unter eklektischer Anwendung fast aller damals zur Verfügung stehenden Filmkenntnisse gedreht worden waren (vgl. aber dagegen Anderson-Richie, a. a. O., S. 38; über Kaeriyama ebenda, S. 36—39).

ders für die Schauspielerinnen jenen Stil, der unter dem Namen Kamata=Stil in der japanischen Filmgeschichte bekannt ist. Gegenüber dieser neuen Filmmacht konnte der erste japanische Filmkonzern „Nikkatsu" (schon 1912 als Fusion von vier Filmgesellschaften mit dem Namen „Nihon Katsudô=shashin Kabushiki gaisha" entstanden) nicht mehr die alte konservative Produktionsmethode der Verfilmung von Shimpa=Dramen mit Verwendung von berühmten Schauspielern, „Onnagata", für weibliche Rollen fortsetzen. Schauspielerinnen wurden engagiert und ein revolutionärer Geist wurde dem Shimpa=Stil eingefügt. Die Träger dieser Reform waren Tanaka Eizô, Suzuki Kensaku und Mizoguchi Kenji.

Am 1. September 1923 zerstörte ein schreckliches Erdbeben die Stadt Tôkyô und brachte den Anfang einer schwierigen Periode wirtschaftlicher Krisen und sozialer Unruhen, deren Höhepunkt um 1929 mit der Weltdepression erreicht wurde. Das Erdbeben hatte fast alle Filmateliers vernichtet. Für eine Zeit war nur das Nikkatsu=Atelier in Kyôto im Betrieb, wo man eine riesige Zahl von Filmen drehte. Die materielle Zerstörung hatte vielen veralteten Traditionen ein Ende bereitet und man fing mit neuem Enthusiasmus wieder von vorne an. 1924 hatte der Film „Kago no Tori" (Ein Vogel im Käfig) großen Erfolg, der vom starken nihilistischen Sentimentalismus geprägt war. Einige große, künstlerisch bemerkenswerte Epochenfilme, ebenfalls mit nihilistischer und sozial=kritischer Prägung, erlebten ebenfalls einen großen Publikumserfolg. Typisch dafür sind die von Regisseur Makino Shôzô mit dem populären Star Bandô Tsumasaburô (1901—1953) gedrehten folgenden drei Filme: „Kagebôshi" (Der Schattenmensch, 1925), „Orochi" (Eine Schlange, 1925), „Maboroshi" (Gespenst, 1935). 1927 drehte der Regisseur Itô Daisuke einen Zyklusfilm in mehreren Teilen, „Chûji Tabinikki" (Tagebuch der Reisen Chûjis); 1928 wurde „Ôoka Seidan" (Reden des Ôoka) gezeigt, dem 1930 ein zweiter Teil und 1931 ein dritter Teil folgte. Alle diese Filme sparten nicht mit Blutszenen und propagierten einen revolutionären Geist durch die Verherrlichung eines nihilistischen Helden. Das Publikum jener Krisenzeit wurde davon tief angesprochen. Ein sehr junger Regisseur, Makino Masahiro (Sohn des Regisseurs Makino Shôzô) drehte schon mit 19 Jahren einen erwähnenswerten Film, „Rôningai" (Die Straße des Rônin, 1928), der die Dekadenz der Gesellschaft im Togugawa=Zeitalter analysierte. Im folgenden Jahr drehte er „Kubi no za" (Enthauptungsplatz, 1929), typisch für den Konflikt eines Rônin, Samurai ohne Fürst, mit einer Gesellschaft, die nur das glauben will, was ihr nützlich ist. Man darf an dieser Stelle Suzuki Rokuhei nicht vergessen, der für Makino erstklassige Drehbücher schrieb.

Außer den sogenannten Jidaigeki=Eiga (geschichtlichen Epochefilmen) wurden allmählich auch die Gendaigeki=Eiga (Zeitgenössische Filme) sehr populär, die sich von den zeitgenössischen Shimpa=Dramen entfernten, um neue Lebendigkeit zu gewinnen. Typisch dafür die vom Regisseur Abe Yutaka gedrehten Filme „Ashi ni sawatta Onna" (Die Frau, die ihm auf die Zehen trat, 1926) und „Kare o meguru gonin no Onna" (Fünf Frauen um ihn, 1927); Ushihara Kiyohikos „Junange" (Leiden, 1927) und „Showa Jidai" (Epoche Showa, 1927); dazu die Filme des später in Europa sehr berühmt gewordenen Mizoguchi Kenji (u. a.

mit dem Meisterwerk „Ugetsu Monogatari", 1953), der schon damals unter die besten japanischen Regisseure zu zählen war, ein mit einer magischen Sensibilität begnadeter Erforscher des menschlichen Herzens: „Kami=ningyô haru no sasayaki" (Frühlingsgeflüster einer Papierpuppe, 1926) und „Kyôren no Onna shishô" (Verückte Liebe einer Lehrerin, 1926); außerdem Ozu Yasujirôs „Nikutai=bi" (Körperliche Schönheit, 1928).

Abe zeichnete sich aus durch die Satire auf das amerikanische Lebenstempo, Ushihara durch seinen zarten Sentimentalismus, Ozu durch eine treffende Beschreibung des nutzlosen Lebens der Kleinbürger.

Inzwischen hatte die schwierige Situation Japans die Produktion linksgerichteter Filme gefördert: 1926 wurde die „Nihon Proletaria Eiga Dômei" (Japanische Proletaria=Film=Union) gegründet, die sozialistisch inspirierte (die sogenannten Tendenzfilme) produzierte. Bald aber wurde die Bewegung schwächer, bis 1931 die Union aufgelöst wurde. Ihre kurze Existenz hatte doch wichtige Früchte getragen, die zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und des Interesses der damaligen Zeit wurden: Uchida Tomus „Ikeru Ningyô" (Die lebendige Puppe, 1929), Itô Daisukes „Zanjin Zanbaken" (Das Schwert, das Menschen und Pferde durchbohrt, 1929), „Tokai Kôkyogaku" (Symphonie einer Stadt, 1929), ein Film, in dem Mizoguchi den von der russischen Schule gelernten dynamischen Schnitt anwendete, um den für die Tragödie zweier Liebender ausschlaggebenden Kontrast zwischen der proletarischen und der Bourgeois=Welt zu unterstreichen; endlich „Naniga kanojo o sô saseta ka" (Warum handelt sie so? 1930) des vielleicht bedeutendsten Regisseurs dieser Tendenz, Suzuki Jûkichi, der mit gewagter Rückblendungstechnik den unbarmherzigen Druck der Gesellschaft auf ein junges Mädchen schildert, die zur Brandstifterin wird.

In Japan wurde ein echter Tonfilm zum erstenmal 1931 vom Regisseur Gosho Heinosuke gedreht, „Madamu to Nyôbo" (Madame und Frau). Im selben Jahr brach mit dem bekannten Zwischenfall in der Mandschurei der Krieg mit China aus; der Film wurde in die propagandistische Kriegsmaschine der Regierung eingebaut und öfters als Träger patriotischer „Slogans" verwendet. Dadurch wurde die Produktion von Tonfilmen gefördert und der Umbau der Lichtspieltheater für den Tonfilm beschleunigt, bis 1935 alle Kinos in Japan für den Tonfilm eingerichtet waren. 1936 endlich entschloß sich auch Ozu Yasujirô, einer der konservativsten Regisseure Japans, einen Tonfilm zu drehen, „Musuko" (Sohn). Im selben Jahr erreichte Mizoguchi die höchste künstlerische Verwirklichung des japanischen Realismus mit „Naniwa Erejî" (Naniwa Elegie) und besonders mit „Gion no Shimai" (Die Schwestern von Gion), dies war vielleicht der wertvollste japanische Tonfilm vor dem Krieg, der das Leben zweier Geisha=Schwestern in Kyôtô analysiert, von denen die eine sich an den traditionellen Kodex der Geisha innerlich gebunden fühlt, die andere um jeden Preis nach Freiheit strebt.

Die Herstellung von Tonfilmen war zuerst mehr eine kommerzielle als eine künstlerische Angelegenheit; neue Produktionsgesellschaften erschienen, während ältere Namen des Stummfilms allmählich verschwanden. Die P. C. L. (Photo

Chemical Laboratory, die später die große Tôhô-Filmgesellschaft werden sollte) wurde 1930 gegründet, die „Tôkyô Hassei Eiga Seisakujo" 1935, etc., eine ganze Reihe neuer Filmgesellschaften entstand und produzierte zahlreiche Filme. Der jetzige Präsident der Daiei-Filmgesellschaft Nagata Masaichi gründete 1934 die „Daiichi Eiga-sha" (die die zwei obenerwähnten Mizoguchi-Filme produzierte), und 1939 wurde die wegen zahlreicher wertvoller Filme berühmt gewordene „Nan-ô Eiga" gegründet.

Erwähnenswerte Filme vom Anfang des Tonfilms bis zum zweiten Weltkrieg sind: „Wakai Hito" (Junge Menschen, 1937), „Uguisu" (Nachtigall, 1938) und „Kojimano Haru" (Frühling in Kojima, 1940) von Toyoda Shirô. „Machi no Irezumimono" (Der tätowierte Mann aus der Stadt, 1935) und „Ninjô Kamifûsen" (Menschlichkeit und Papierluftballon, 1936) von Yamanaka Sadao; „Chûji uridasu" (Chûji, der Bandit, 1935) und „Akanishi Kakita" (1936) von Itami Mansaku; „Jinsei gekijô" (Das Leben ist Theater, 1935) und „Hadaka no machi" (Die nackte Stadt, 1937) von Uchida Tomu; „Sobo" (Die Menge, 1937) von Kumagaya Hisatora[85]).

Diese Periode hatte also verhältnismäßig zahlreiche überdurchschnittliche Filme hervorgebracht und viele, was für den Tonfilm charakteristisch ist, waren ausgesprochen literarisch. Am Ende der Dreißigerjahre wurden die Filme, die als Propagandamittel für den Militarismus und Nationalismus warben, immer zahlreicher. Die besten darunter waren: „Gonin no sekkôhei" (Fünf Patrouillensoldaten, 1939) und „Tsuchi to Heitai" (Erde und Soldat, 1939) von Tazaka Tomotake; „Nishizumi Sensha Taichô-den" (Die Geschichte des Panzerbefehlshabers Nishizumi, 1940) von Yoshimura Kimisaburô[86]) und dazu einige gute Kulturfilme. Als Reaktion auf diese Kriegsfilme gewann besonders bei dem weiblichen Publikum eine Serie sentimentaler Filme große Beliebtheit: typisch dafür „Aisen Katsura" (Der liebeerweckende Katsura-Baum, 1938).

1941 brach der Krieg gegen die USA und Großbritannien aus. Ein in der Filmgeschichte vielleicht noch nie erlebtes Kontrollsystem der Regierungszensur wurde angewendet. Die Filmgesellschaften wurden 1942 in drei Gruppen vereinigt, Tôhô, Shôchiku und Daiei. Während des Krieges wurden nur Filme von Deutschland (mit dem schon 1937 eine Ko-Produktion zustande gekommen war, „Atarashii Tsuchi", Neue Erde) und von Italien importiert. Das gesamte Verleihwesen wurde streng kontrolliert, die Produktion in die Bahn eines übertriebenen propagandistischen Nationalismus gelenkt. Berühmt blieb wegen der überraschenden Effekte, die durch zahlreiche Modelle erreicht wurden, „Haway-Malay Oki Kaisen" (Die Seeschlachten von Hawaii und Malaya, 1942) von Yamamoto Kajirô. Als der Krieg im Laufe der folgenden Monate eine für Japan verhängnisvolle Wendung nahm, wurde praktisch bis zu seinem Ende nur ein

---

[85]) Weiters über die genannten Regisseure und Filme bei Anderson-Richie, a. a. O.: über Toyoda Shirô, besonders S. 367—372; über Yamanaka Sadao, S. 92—94; über Mansaku Itami, S. 91 f.; über Uchida Tomu, S. 104, 121; über Kumagaya Hisatora, S. 101 f.

[86]) Über die erwähnten Filme vgl. ebenda, S. 126—128.

einziger erwähnenswerter Film gedreht: „Muhô Matsu no Isshô" (Das Leben des unbeugsamen Matsu, 1943) von Inagaki Hiroshi. Unmittelbar nach dem Krieg war die Situation der Filmwelt in Japan nicht einfach; die materielle Grundlage der Ateliers und Kinosäle war größtenteils vernichtet, die Niederlage hatte eine tiefe weltanschauliche Krise und eine Verwirrung der Geister hervorgebracht. Obwohl man theoretisch sehr viel von Freiheit sprach, mußte man sich doch bei jedem Unternehmen der Führung der amerikanischen Besatzung unterordnen. Trotzdem fing die neue Generation, die während des Krieges technisch ausgebildet worden war, sehr bald an, eine Serie künstlerisch bemerkenswerter Filme herauszubringen; die wichtigsten Regisseure dieser Zeit sind: Kurosawa Akira, Kinoshita Keisuke, Imai Tadashi, Yoshimura Kimizaburô, Yamamoto Satsuo und Kamei Fumio, Kurosawa, der schon in Japan mit „Subarashii Nichiyôbi" (Wunderbarer Sonntag, 1947) und „Yoidore Tenshi" (Der betrunkene Engel, 1948) berühmt geworden war, gewann auch im Ausland viele Sympathien, und zwar mit „Rashômon" (1950), „Ikiru" (Leben können, 1952), „Shichinin no Samurai" (Die sieben Samurai, 1954), „Kumonosu-jô" (The Castle of the Spider's Web, ein japanisches „Macbeth"-Stück, 1957), „Kakushi Toride no San Akunin" (Die verborgene Festung, 1958). Kurusowas Stil ist männlich und kräftig. Durch einen leidenschaftlichen Romantizismus und eine dynamische Komposition erreichte er u. a. eindrucksvolle, unvergeßliche Zeitbilder einer bezaubernden Vergangenheit. Kinoshita Keisuke dagegen war durch seine zarten, weiblichen Komödienfilme „Ôsoneke no Asa" (Ein Vormittag der Familie Ôsone, 1946) und „Waga Koiseshi Otome" (Meine geliebte Jungfrau, 1946), der erste, der nach der Niederlage die Hoffnung des neuen japanischen Films entfachte; er konnte auch als erster Regisseur einen japanischen Farbfilm drehen, „Karumen Kokyô e kaeru" (Carmen kehrt heim, 1951); sein „Nihon no Higeki" (Die Tragödie Japans, 1953) ist ein hochinteressantes Gesellschaftsbild einiger Schichten Japans. Kinoshita zeichnet sich durch seine malerische Komposition aus, sein zartes, poetisches Gefühl (vgl. z. B. „Nijûshi no Hitomi", 24 Augensterne, 1954) und ein einzigartiges komisches Tempo. Imai Tadashi ist bekannt durch seine sozialkritischen Filme, die mit linksgerichteter Färbung Probleme der japanischen Gesellschaft diskutieren: „Mata au hi made" (Bis wir uns wiedersehen, 1950), „Dokkoi ikiteiru" (Ohi, das Leben ist schwer! 1951), „Himeyuri no Tô" (Das Denkmal der jungen Mädchen, 1953), „Mahiru no Ankoku" (Dunkelheit um Mittag, 1956), „Kome" (Reis, 1957).

Diese drei Regisseure sind besonders bekannt, sie sind aber nur ein Beispiel der Vitalität des heutigen japanischen Films: eine ganze Reihe begabter jüngerer Regisseure, einige davon schon weltbekannt, versprechen eine gute Zukunft für den japanischen Film.

Inzwischen ist die japanische Filmproduktion in den letzten Jahren bis über 500 Spielfilme jährlich angestiegen, quantitativ also die größte der Welt. Im Jahre 1958 z. B. hatte Japan 504 Spielfilme produziert, mit einem Einkommen von 72.300 Millionen Yen. 48 Prozent waren in Breitwand, schwarz-weiß; 27 Prozent Breitwand-Farbfilme; 22 Prozent schwarz-weiß Standard; 3 Prozent

Farbfilm Standard. Wenn man dies mit den Statistiken der früheren Jahre vergleicht, merkt man einen schnellen Zuwachs der Filme in Breitwand und in Farben.

Rundfunk und Fernsehen

Die erste Rundfunkgesellschaft in Japan war die NHK (Nippon Hôsô Kyoku), die 1925 gegründet wurde; sie blieb die einzige halbstaatliche Organisation und behielt das Monopol der Rundfunksendungen bis 1950. In diesem Jahr beginnen auch Privatsender ihre Tätigkeit, wie Radio Tôkyô, Bunka Hôsô etc. Heute existieren in ganz Japan 103 Rundfunksender. 1958 gab es nur die NHK-Abonnenten, etwa 15 Millionen, d. h. 80 Prozent der japanischen Familien. Die Produktion von Rundfunkempfängern, auch für den Export, hat 1958 5 Millionen Einheiten überschritten (davon 55 Prozent Transitorengeräte; im selben Jahr wurden 1,200.000 TV-Geräte gebaut).

Die Regierung gab schon 1951 dem NHK und NTV die Genehmigung für Fernsehsendungen. Die erste Sendung konnte aber erst 1953 stattfinden. Die erste war die NHK, aber schon im gleichen Jahr entstand die erste kommerzielle Fernsehorganisation, die NTV (Nippon Television Network) und konnte regelmäßige Programme senden. Jetzt, im Jahre 1960, haben praktisch alle japanischen Städte TV-Sender. Nach den Statistiken der NTV waren im Frühjahr 1960 94 Fernsehsender in Betrieb. Von Asahikawa bis Hokkaido, überall in Nordjapan, und bis Kagoshima in Kyûshû (Südjapan) haben 47 Städte wenigstens einen TV-Sender, entweder NHK (halbstaatlich) oder irgendeinen anderen. In Tôkyô arbeiten jetzt sechs verschiedene TV-Sender, davon zwei NHK und vier kommerzielle TV-Gesellschaften, die versuchen, das TV-Publikum zu gewinnen. Auch in Ôsaka, obwohl es eine wesentlich kleinere Stadt ist (über 3 Millionen Einwohner gegenüber den etwa 9 Millionen Tôkyôs), sind zwei NHK und vier kommerzielle Sender in Betrieb.

Nach den statistischen Angaben des NHK, August 1960, gibt es in Japan 5,133.103 Fernsehgeräte, die beim NHK angemeldet sind und für deren Verwendung ein monatlicher Beitrag geleistet wird. Wieviel Geräte außerhalb dieser Zahl existieren — also unangemeldete Geräte, da nur die NHK Gebühren von den Abonnenten verlangt — weiß man nicht.

Farbfernsehen wurde am 10. September 1960 von der Regierung in Tôkyô erlaubt; seitdem senden NHK und Radio Tôkyô-TV farbige Programme täglich eine halbe bis eine Stunde. Nur das NTV, der Pionier des Farbfernsehens, ist stolz auf sein tägliches dreistündiges Farbfernsehprogramm, das hauptsächlich Sport und Dramen bringt, z. B. Kabuki. Im allgemeinen ist die Sendezeit ungefähr zwölf Stunden täglich an den Wochentagen, etwa 16 Stunden an Sonn- und Feiertagen. Die Lieblingsprogramme sind Baseball und ähnliche Sportsendungen. Ausländische Filmsendungen sind populärer als die japanischen Filme.

Die Fernsehgeräte für das Farbfernsehen werden erst in kleiner Zahl gebaut und sind verhältnismäßig teuer: man schätzt, daß drei Wochen nach dem Beginn

der Farbfernsehsendungen in Japan nur etwa 1000 Farbfernsehgeräte in Betrieb waren. Aber man erwartet, daß die Preise sinken und die Zahl der farbigen TV=Empfänger rasch zunehmen werde.

THEATERMUSEUM AN DER WASEDA=UNIVERSITÄT

Das Waseda=Theatermuseum wird auch Tsubouchi Memorial Theater Museum genannt, weil es 1928 eröffnet wurde im Gedenken an die Vollendung der Über=setzung des Gesamtwerkes Shakespeares von Tsubouchi Shôyô (1859—1935), des gro=ßen Pioniers der Theaterwissenschaft in Japan. Auf Tsubouchi's Wunsch wurde das Museumsgebäude nach dem Vorbild des elisabethanischen „Fortune Theatre" ge=baut. Der Haupteingang stellt die Bühne dar, die zwei Flügel= und der Frontgarten den Zuschauerraum. Dadurch ist das Gebäude selbst ein wertvoller Vergleichsgegen=stand für die Theaterforschung.

Das Museum ist täglich (der Eintritt ist frei) von 9 bis 16 Uhr geöffnet, außer an Montagen und den Tagen nach einem Nationalfeiertag. Die Bibliothek umfaßt 52.000 Theaterbücher und ist allgemein zugänglich. Die zwei Organisationen, die für das Museum sorgen, sind die 1929 gegründete Kokugeki=Kôjôkai (Gesellschaft, um die japanische theatralische Aktivität zu fördern), der Dr. Tsubouchi sein ganzes Ver=mögen schenkte, und die Waseda=Universität. Wir sind stolz auf die bemerkens=werte Sammlung an Theatermaterial und auf die Schauräume; wir glauben aber, daß noch vieles fehlt, um dem Ideal eines vollkommenen Instrumentes für das Studium der Theatergeschichte und des aktuellen Theaterlebens in der Welt zu entsprechen.

Übersicht der Schauräume:

Erdgeschoß: Ein großer Saal für besondere Ausstellungen oder Kongresse, gelegent=lich für Vorträge verwendet. Jährlich wird hier ein Zyklus der besten Filme gezeigt.

Im Flügel: Leseraum und Büchermagazin.

1. Stock: Ausstellungsraum für Holzschnitte, die Kabuki=Schauspieler und die Kabuki=Bühne darstellen (hier kann man sich auch über die Herstellung des Holzschnittes informieren). Ausstellungsraum der Kabuki=Kostüme, die von bereits verstorbenen Kabuki=Schauspielern gestiftet wurden. Ausstellungsraum für westliches Theater, Material über Shakespeare, Grundrisse westlicher Theatergebäude, geschichtlich wichtige Bücher, etc. Portraits von Schauspielern und Dramatikern hängen an den Wänden.

2. Stock: Theatermaterial aus östlichen Gebieten, die Einfluß auf die Entstehung des japanischen Theaters gehabt haben, wie Korea, China, Indien etc. Ausstellungs=raum für japanische Theatergeschichte, ganz neu eingerichtet und sehr wichtig. Er ist in sechs Abteilungen unterteilt: Primitives Theater, Bugaku (Hoftanz), Nô=Spiele, Puppenspiele, Kabuki und die verschiedenen Theaterformen seit der Meiji=Restauration. Er ist eine große visuelle Hilfe, um die 1200 Jahre der japanischen Theatergeschichte anschaulich zu erfassen. Die Ausstellung besteht aus Bühnen=kostümen, Originalmanuskripten, Musikinstrumenten, Requisiten, Bühnenmodellen und Masken.

Ein Kellerraum wird als Theater=Proberaum von den Studenten der Waseda=Uni=versität benützt. Ein Nebengebäude dient als Magazin.

Das Museum bietet auch wissenschaftliche Beratung für Theaterforschung und Hilfe für andere Theatergruppen.

Wichtigste Ereignisse in der Geschichte des Museums:

1928: Vollendung des Baues; Eröffnungszeremonie im Oktober.
1929: Gründung der Gesellschaft zur Unterstützung des Museums; erste Ausgabe der Theatermuseum=Zeitschrift. Das Shakespeare Memorial Theatre von Stratford on Avon stiftet £ 25.— für das Theatermuseum (April).
Gründung der Kokugeki Kôjôkai (September) mit Hilfe der Stiftung des Dr. Tsubouchi.
Eröffnung des Lesesaales (Oktober).
1930: 1. Shakespeare=Festspiele in dem Waseda=Ôkuma=Saal, unter dem Schutz des Theatermuseums und der japanischen Shakespeare=Gesellschaft (April).
1932: Ausstellung von russischen Bühnen= und Theaterphotos.
1933: G. Bernard Shaw besucht das Museum.
1935: Dr. Tsubouchi stirbt im 77. Lebensjahr (28. Februar).
1936: Eröffnung des Ausstellungsraumes für westliche Theatergeschichte (April).
1937: Dr. Funk besucht das Museum (Februar).
Material aus der japanischen Theatergeschichte wird nach Köln geschickt für die Ausstellung der Freilichtbühnen (Juni).
Eine Ausstellung japanischer Theaterphotos wird für die ausländischen Delegierten des Internationalen Erziehungskongresses organisiert (Juli).
1938: Eröffnung des Ausstellungsraumes für Filmmaterial.
Beginn der Arbeiten für die Veröffentlichung der Enzyklopädie des Theaters.
1940: Material gesendet an das Department of Japanese Theatre für die San Francisco International Exhibition (Mai).
1941: Ausstellung von Photos des deutschen Theaters und Films während des Krieges, organisiert von der Deutschen Botschaft (Juni).
1944: Photoausstellung über japanisches klassisches Theater. Photos von Herrn Harl (Juli).
1945: Das Dach durch einen Luftangriff verbrannt. Material und Bücher werden evakuiert (Mai).
1946: Gründung des Institutes für Theaterwissenschaft in der literarischen Fakultät der Waseda=Universität: Vorstand Prof. Kawatake Shigetoshi, Direktor des Theatermuseums (April).
1947: Erste Benützung des Frontgartens und der elizabethanischen Bühne des Museums durch die Zenshinza=Truppe für die Freilichtaufführung des „Merchant of Venice" (November).
1949: Maeterlinck=Ausstellung (Mai).
Gründung der Japanischen Gesellschaft für Theaterforschung, mit Sitz im Museum. 1. Kongreß im Juni.
1950: Shakespeare=Ausstellung (April).
Ausstellung anläßlich des Todes von G. B. Shaw (Dezember).
1951: Experimentelle Vorführung eines Rundtheaters (September).
Vortrag des amerikanischen Dramatikers Paul Green, organisiert von der japanischen Gesellschaft für Theaterforschung (Oktober).
1952: Herr Rockefeller besucht das Museum (November).
Besuch von Serge Lifar (Oktober) und George Duhamel.
1953: Veröffentlichung der Enzyklopädie des japanischen Theaters, Verlag Tôkyô=dô.
1955: Schiller=Ausstellung (April—Mai).
1956: Ibsen=Ausstellung anläßlich des 50. Jahrestages seines Todes (Mai).
Vorbereitung einer Neuausgabe der Enzyklopädie des Theaters (April).
Die Truppe des klassischen chinesischen Theaters besucht das Museum.
Erziehungsminister von Pakistan besucht das Museum (Juni).
1957: Herr Black, Präsident der Weltbank, besucht das Museum (Mai).
1958: Die Truppe des Moskauer Kunsttheaters besucht das Museum (Dezember).
1959: Hundertjahr=Gedenkfeier zu Ehren des Dr. Tsubouchi Shôyô (Juni).

NIHON ENGEKIGAKU KAI

(Japanische Gesellschaft für Theaterwissenschaft)

Obwohl die Theatertradition Japans eine so lange Geschichte und inhaltsreiche Fülle von Gattungen aufweisen kann, ist die theaterwissenschaftliche Forschung, wie es übrigens auch in Europa der Fall war, verhältnismäßig jung. Praktisch setzte sie erst mit den Studien über Shakespeare des mehrmals erwähnten (besonders bei der Behandlung des Shingeki) Tsubouchi Shôyô, also am Ende des vorigen Jahrhunderts, ein. Seitdem aber sehen wir eine Epoche ernster Forschung; Dramatiker und Dramen des japanischen Theaters und des Welttheaters wurden systematisch untersucht, man erforschte die verschiedensten Gebiete der Theaterwissenschaft. Zu diesem Zweck wurden zahlreiche Studiengruppen gegründet, z. B. „Minzoku Geijutsu no Kai" (für die Volksschauspielkünste), „Nihon Engeki=shi Kenkyûkai" (für die Theatergeschichte Japans), „Chikamatsu=Shakespeare=, Molière=, Ĭbsen=Kai" (Gesellschaften), „Kindai=geki Kenkyûkai" (für das moderne Theater) etc. Diese Gesellschaften waren aber nicht durch die gleiche nationale Ebene geeint und hatten nur ein bestimmtes Gebiet als eigenen Forschungsraum. Mit dem zweiten Weltkrieg hörten diese Gruppen zu existieren auf. Nach dem Krieg erlebte Japan, befreit vom Militarismus und am kulturellen Wiederaufbau stark interessiert, eine intensive Bewegung in der theater=wissenschaftlichen Forschung. An zwei oder drei Universitäten wurden Institute für Theaterwissenschaft eingerichtet; mehr als vor dem Krieg pflegte man für die ver=schiedenen Fachgebiete der Forschung Studiengruppen zu organisieren. Man studierte die ausländischen Stücke, die während des Krieges verboten waren, man versuchte, nach den modernsten Kriterien der ästhetischen Kritik eine Revision des klassischen japanischen Theaters durchzuführen (natürlich war der Zweck, die Voraussetzungen zu schaffen, um ein neues lebendiges und unabhängiges Theater in Japan zu er=möglichen) etc., aber bald spürte man die Notwendigkeit einer Koordinierung der ver=schiedenen Bestrebungen in einer zentralen Organisation, die auch eine Hilfe für die geschichtliche und theoretische Forschung bedeuten könnte. Aus diesen Gründen ent=stand Juni 1949 die „Nihon Engekigaku kai" mit dem Sitz im Theatermuseum der Waseda=Universität; Präsident der Gesellschaft ist Kawatake Shigetoshi (Professor em. an der Waseda=Universität, Direktor des Theatermuseums, Doktor phil.), Vize=präsident ist Shuzui Kenji (o. Professor an der Tôkyô=Universität, Doktor phil.).

Mit der Entwicklung der Theaterforschung wurde auch ein weiteres Zentrum an der Universität Kyôtô gegründet (Oktober 1953), dessen Direktor der Univ.=Prof. Yama=moto Shûji ist. Zehn Jahre nach der Gründung zählt die Nihon Engekigaku Kai 125 Mitglieder in dem zentralen Sitz in Tôkyô und 65 in der Zweigniederlassung in Kyôtô.

Zweck der Japanischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft ist die wissenschaft=liche Forschung und die Förderung des Theaters und der mit ihm engverbundenen Gebiete des Tanzes, der Musik, der Unterhaltung, des Films, des Rundfunks, des Fernsehens, etc.

Mitglieder sind Theaterwissenschaftler, hauptsächlich Professoren dieser Fächer an den verschiedenen Universitäten, und besonders begabte Kandidaten der „Daigakuin" (der amerikanischen „Graduate School" entsprechend). Andere Organisationen, die mit Theater zu tun haben, sind heute in Japan sehr zahlreich. Z. B. die „Nihon Engeki Kyôkai" (Japanische Theatervereinigung), „Dentô Geijutsu no Kai" (Gesellschaft für die traditionellen Künste), „Minzoku Geinô no kai" (Gesellschaft für das Volks=theater), „Kabuki Kenkyûkai" (Gesellschaft für die Kabuki=Forschung), „Tôyô Ongaku gakkai" (Gesellschaft für ostasiatische Musik) etc. Aber die einzige Organisation, die die akademische Forschung in allen Gebieten der Theaterwissenschaft in ganz Japan vertritt, ist die Japanische Gesellschaft für Theaterwissenschaft. 1958 wurde sie des=halb als Vertretung Japans in die „International Federation for Theatre Research" eingegliedert.

Die Aktivität der Gesellschaft kann folgendermaßen kurz beschrieben werden:

Die Generalversammlung der Mitglieder, bei der die Ergebnisse der Forschung mitgeteilt werden, findet jährlich zweimal statt: Im Frühling in Tôkyô, im Herbst in Kyôto. (Man erwartet in kurzer Zeit die Eröffnung einer weiteren Zweigniederlassung in Kyûshû.) Außerdem finden in Tôkyô und Kyôto lokale Versammlungen vier- oder fünfmal jährlich statt, in denen ungefähr fünf Mitglieder, jedes etwa eine halbe Stunde, über die Ergebnisse der eigenen Forschung referieren, mit anschließender Diskussion.

Bei der Generalversammlung wird sehr oft ein Vortrag gehalten, z. B. von einem Mitglied, das gerade von einer Forschungsreise ins Ausland zurückgekehrt ist, etc. Nach der Versammlung treffen sich die Mitglieder bei einem gemütlichen Abendessen, um sich gegenseitig besser kennenzulernen und ihre Ideen zwanglos zu diskutieren.

Außer der regelmäßigen Forschungsarbeit werden außerordentliche Veranstaltungen abgehalten, wie Vorträge, Kongresse etc., und zwar im Rahmen des Zweckes der Gesellschaft, z. B.:

1951: die Vortragsveranstaltung zu Ehren des amerikanischen Dramatikers Paul E. Green in Tôkyô; 1954: die Ausstellung über Japanisches Theater in Ôsaka, unter dem Schutz des Theatermuseums und des Kyôto Zentrums; 1954: Vortragsveranstaltung, D. H. Shively sprach über „The Looking on of Kabuki by Foreigners; Forschungsreisen in die Provinzen, um Reste von alten Kabuki- und Puppenspielbühnen und Spuren der Volkskunst sicherzustellen (seit Herbst 1954 jährlich ein- oder zweimal); 1955: ein Kongreß, um das Problem der Beziehungen zwischen Theater und Schule (Schultheater) zu studieren; 1959: Überreichung eines Antrages bei der kompetenten Autorität für die Errichtung eines Staatstheaters.

Die Gesellschaft veröffentlicht seit 1950 ein Jahrbuch: das erste wurde der Forschung des amerikanischen Dramas gewidmet (Amerika Engeki no Kenkyû); der Jahrgang 1951 wurde Shakespeare gewidmet (Shakespear Kenkyû); 1952 handelte es über Kabuki (Kabuki no Shinkenkyû). Nachher mußte die Veröffentlichung wegen finanzieller Schwierigkeiten für einige Zeit unterbrochen werden.

Seit 1957 erscheint das Jahrbuch regelmäßig und bringt Nachrichten über die Arbeit der Gesellschaft, die Liste der Mitglieder, eine Zusammenfassung der bei der Generalversammlung gehaltenen Referate, unveröffentlichten Dissertationen oder Forschungen der Mitglieder.

Bis jetzt wurde alles nur in japanischer Sprache gedruckt; wir hoffen aber, bald solche Studien auch in anderen Sprachen zur Verfügungen stellen zu können.

Als Mitglied der International Federation for Theatre Research ist es unser aufrichtiger Wunsch, die Beziehungen zu den anderen Mitgliedern in der ganzen Welt zu vertiefen und unseren Beitrag zur internationalen Theaterforschung zu leisten.

THEATERZETTEL UND THEATERPROGRAMME IN JAPAN

Von Iwabuchi Tatsuji (Gakushûin=Universität, Tôkyô)

Mit Tafel III und IV

Dem Aufsatz liegt ein Referat zugrunde, das der Verfasser auf Einladung von Professor Knudsen in dessen Übungen im Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin gehalten hat.

Der Theaterzettel und das Theaterprogramm als Stoff für die theaterwissenschaftlichen Forschungen kommen bei uns vor allem für das Kabuki=Theater in Frage, weil die Welt des Kabuki nach seinem volkstümlichen Charakter im Gegensatz zu unserem anderen traditionellen Theater, dem Nô=Spiel, immer nach außen „offen" war und geblieben ist. Mit der Adelsschicht als Publikum brauchte das Nô=Spiel fast keine Werbung für den geschlossenen Kennerkreis, der meist aus den gelehrten Samurais bestand. Hier spielte der Programmzettel keine große Rolle. Dazu kam noch, daß es innerhalb der wenigen ausführenden Schauspielersippen immer üblich war, das Geheimnis ihrer Schauspielerkunst als überliefertes Erbe in ihrem Familienkreis zu bewahren. Aus diesem Grunde mangelte es bis zur neueren Zeit an Forschungsmaterial für das Nô=Spiel. Dagegen sind viele Quellen für die theaterwissenschaftliche Forschung des Kabuki=Theaters vorhanden.

So möchte ich hier mein Thema auf die Theaterzettel und Theaterprogramme des Kabuki beschränken und versuchen zu schildern, wie die Theaterzettel=Forschung bei uns im wissenschaftlichen Sinne betrieben wird. Ähnliche Forschungen gibt es ja auch in Europa, wie sie zum Beispiel im 18. Jahrhundert zu finden sind. Natürlich kommen aber für die Theaterzettelforschung des Kabuki Elemente dazu, die nur aus der Besonderheit der Kabuki=Welt zu verstehen sind. Auf dem Gebiete des Kabuki sind Theaterzettel und Theaterprogramme ein Gegenstand, den man immer im Zusammenhang mit dem gesamten Theaterbetrieb, mit den Theaterbräuchen und einem gewissen Theateraberglauben betrachten muß. Dazu gehören ferner die Kenntnisse auf dem Gebiete des Holzschnittes und der Kalligraphie — der populäre Holzschnitt hatte häufig Theatervorstellungen aller Arten zu Motiven. Plakate und Programme der alten Ringkämpfe spielen ebenfalls eine Rolle.

Da die Sachlage so kompliziert ist, gestatte mir der Leser, mein Thema folgendermaßen zu behandeln: Zuerst nenne ich die Literaturquellen des Kabuki,

um klarzumachen, welche Stellung Theaterzettel und Theaterprogramme darunter einnehmen. Zweitens erkläre ich den Begriff „Zettel", auf Japanisch „BANZUKE" und spreche von den Gattungen solcher Zettel und ihrer Geschichte. Am Schluß werde ich die Theaterprogramme des modernen japanischen Theaters erwähnen.

Literarische Quellen des Kabuki-Theaters

In Japan hatte sich die Technik des Buchdruckes mit beweglichen Lettern wegen der Fülle der japanischen Schriftzeichen ziemlich spät entwickelt. Aber man druckte schon von früher Zeit an mit Holzplatten. Der Natur des Holzdruckes entsprechend erschienen zuerst die Illustrationen und später erst Texte. Alle Kabuki-Texte und Zettel wurden bis zur Einführung der Druckerpresse so gedruckt.

Außer den Theaterzetteln und Programmen, die wir später betrachten wollen, muß man hier einige wichtige Arten gedruckter Schriften erwähnen. Zum Beispiel waren die bunten Holzschnitte für die Schauspielerporträts und die Szenenbilder schon Mitte des 18. Jahrhunderts so populär, daß sie wie heutige Starfotos verkauft wurden. Seit dem bedeutenden Meister des Holzschnittes Utagawa Toyokuni waren solche Bilder sowohl für das Theater als Propagandamaterial als auch für den Verlag sehr vorteilhaft und kamen dadurch in Mode. Schon vor der Aufführung wurden die Szenen- und Schauspielerbilder des neuen Stükkes herausgegeben. So sind sie manchmal für die Rekonstruktion der schauspielerischen Leistungen als auch der Szenenbilder von großem Nutzen, obwohl sie als authentisches Material nicht immer zuverlässig sind.

Eiri-Kyôgenbon heißt der illustrierte Text des Kabuki-Stückes. Die Stücke sind hier meistens in Art der erzählenden Inhaltsangabe geschrieben. Neben diesen Texten gab es noch Hefte unter dem Namen „Ômuseki", wörtlich übersetzt (Papageistein). Diese Hefte sind Anthologien der geflügelten lyrischen Worte aus den neuen Stücken, nach denen die Theaterliebhaber die Worte ihrer Lieblingsschauspieler wie Papageien nachahmen konnten, was damals große Mode war. Die Jôruri-Lieder erschienen ebenfalls im Druck. Der ganze Text heißt „Shôhon" (Das rechte Buch). Wenn auch nicht immer der ganze Text gedruckt wurde, so gab es doch Textkopien nach einer Handschrift des Autors. Die kurze Inhaltsangabe im Sinne eines scenario, wie die commedia dell'arte es kennt, heißt „Nehon" (Wurzelbuch). Die Konstruktionen der Handlungen verfaßte der Hauptautor. Die Details wurden manchmal den zweiten oder dritten Autoren überlassen, da es hier eine Art Arbeitsteilung unter den Theaterautoren gab.

Obwohl es in Japan vor der Modernisierung Mitte des 19. Jahrhunderts keine richtigen Zeitungen gab, hatten wir doch auf dem Gebiete des Theaters eine Menge von Kritiken, Chroniken, Theater-Illustrierten und Jahrbüchern, die nur durch die Initiative der Theaterfreunde und der Verleger zustande gekommen waren. Die älteste solcher Schriften „Yarômushi" wurde 1658 publiziert. Seit dieser Zeit wurden Chroniken und Jahrbücher regelmäßig herausgegeben. Be-

sonders berühmt war der Hachimonjiya=Verlag in Kyoto, der eine Menge von Theaterkritiken unter dem Namen „Hachimonjiya=Ausgabe" veröffentlichte. Damals waren unter den Millionären, die die moderne ökonomische Entwicklung hervorbrachten, viele Theaterfreunde, die häufig sogenannte Theaterkenner (Tsûjin) zu sich einluden und sie über die Aufführungen schreiben ließen. Diese Theaterkenner waren so bescheiden, daß sie gar nicht mit ihrem Namen unterschrieben, aber ihre Schriften sind ziemlich zuverlässig. Zwar muß man zugeben, daß in solchen Kritiken oft viele Übertreibungen und Erfindungen zu finden sind, und daß sie deshalb als wissenschaftliche Quelle doch mit etwas Vorsicht behandelt werden müssen, immerhin sind sie sehr interessant. Diese Kenner übten nicht nur Kritik, sondern sie ordneten jedes Jahr alle Schauspieler nach ihrer Qualität für jedes Fach in zehn bis zwölf Klassen ein.

Außer solchen Quellen gibt es noch viele interessante Schriften, wie Gespräche mit berühmten Schauspielern, geheime Überlieferungen innerhalb einer Schauspielersippe, Notizen für Szenenbilder, Requisiten, Kostüme, Kulissen, Kabuki=Dramaturgie und ähnliches.

Im Zusammenhang mit dem Theaterzettel müssen auch die Anschlagbretter vor dem Theater betrachtet werden, aber darüber spreche ich ausführlich im Kapitel über den Zettel.

Theaterzettel und =programme sind sehr wichtig für die Ergänzungen und Verbesserungen der Theaterchroniken und Kritiken (weil unter diesen Schriften unglaubliche Daten und Beschreibungen vorhanden sind). Der Zettel wurde nämlich seit Mitte des 18. Jahrhunderts sehr pünktlich und gut redigiert vor und während den Vorstellungen herausgegeben.

Der Theaterzettel und das Theaterprogramm

Den Theaterzettel und das Theaterprogramm nennt man in der Kabuki=Welt zusammenfassend „BANZUKE", wörtlich übersetzt „Rangliste", weil das Wort merkwürdigerweise von einem alten japanischen Sport Sumô, einer Art Ringkampf oder Catchen, übernommen wurde. Dieser Ringkampf, der heute noch viele Liebhaber findet, war einst der beliebteste Sport in Edo, dem damaligen Tôkyô. Vor der Vorstellung zeigte man überall an den Straßenecken Zettel und Plakate mit der Rangliste der Kämpfer. Die gleiche Form hat man irgendwann für Theaterzettel übernommen, d. h. die Schauspieler wurden immer dem Rang nach aufgeschrieben. Diese Bezeichnung Banzuke, also Rangliste, wurde dann allgemein für den Theaterzettel und das Theaterprogramm verwendet.

Im Gegensatz zum deutschen Theaterzettel erschienen auf dem Kabuki=Zettel zuerst die Namen der Darsteller, das Rollenverzeichnis kam erst später auf den Zettel, war doch die Rangliste vorerst nur Darstellerverzeichnis.

Es gibt vier Arten von Banzuke. Als erste nenne ich die Tsuji=Banzuke, wörtlich Straßenkreuzzettel, das ist das Plakat im europäischen Sinne, das vor den Vorstellungen aus Propagandazwecken an allen Straßenecken ausgehängt wird. Dieser Tsuji=Banzuke wurde auch oft durch das Theater=Teehaus, das damals

vom Theater unterhalten wurde, durch die Betriebsbranche des Theaters (Dekata) oder durch die Schauspieler selbst unter Besuchern und Liebhabern verteilt.

Der Form nach besteht dieser Zettel natürlich aus einem Blatt. Darauf stehen der Titel, die kurze Inhaltsangabe der Stücke, die Namen der Darsteller und Szenenbilder. Es gibt drei Formate von diesen Zetteln. Zettel im größten Format wurden vor jedem Spielplanwechsel innerhalb eines Spieljahres hergestellt. Der Spielplan wechselte traditionell zu festgesetzten Zeiten (Anfang der neuen Spielzeit im November, Neujahr, März, Mai, Sommer, Herbst, Totenfest). Die Größe dieses Formates war in Edo (Tôkyô) Mitte des 18. Jahrhunderts 44 × 30,5 cm, das ist 1,45×1,06 Fuß*), aber Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Format etwas größer, nämlich 48×36 cm (das ist 1 Fuß 5,8 Zoll × 1 Fuß 1,9 Zoll). Die Größe im Westen war eine andere als in Tôkyô.

Es war damals üblich, daß eine Vorstellung aus fünf bis sechs Szenen aus verschiedenen Theaterstücken bestand. Wenn einige Stücke aus dem alten Spielplan in den neuen übernommen wurden, dann wurde dazu der Zettel kleineren Formats herausgegeben. Das kleinste Format wurde gelegentlich zusätzlich zur näheren Erklärung für die wichtigsten Szenen gemacht, die in der Regel in der Mitte oder am Schluß der Vorstellung, die meist einen ganzen Tag erfüllte, gespielt wurden.

Dem Charakter nach ist die zweite Art von Zetteln „Kaomise=Banzuke" identisch mit der eben behandelten ersten. Kao=mise heißt auf japanisch eigentlich „das Gesicht zeigen", dann „Debut". Mit „Kaomise=Kyôgen", auf deutsch „Debutvorstellungen", waren damals die ersten Vorstellungen der neuen Spielzeit ab 1. November gemeint. Übrigens ist die Festlegung des Theaterjahres vom 1. November bis 30. Oktober ungefähr bis auf die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzuführen. Aus der Theaterchronik von 1750 kann man entnehmen, daß die Schauspieler zwischen den drei großen Theaterstädten Tôkyô, Kyôto und Ôsaka ausgetauscht wurden, daß infolgedessen die Schauspieler jedes Jahr neu engagiert wurden, und daß die Gage ab 1. November zu bezahlen war. Am 1. November fand die feierliche Premiere der neuen Spielzeit statt und jedes Jahr erwartete man das Debut der Schauspieler aus den anderen Städten. Der sogenannte Debutzettel(plakat) eines Theaterensembles kündigte vorher die Namen aller Schauspieler und Theaterleute für die neue Spielzeit an. Vorhin habe ich darauf hingewiesen, daß die Anschlagbretter vor dem Theater (Kanban) für die Betrachtung des Zettels sehr wichtig sind, weil darauf dasselbe abgeschrieben und abgedruckt ist wie auf dem Theaterzettel. Auf der Abbildung 2 sieht man in der Mitte des Dachs den sogenannten Theaterturm (Yagura), der wiederum von der Sitte des Ringkampfes kam. Hier wurde vor der Vorstellung die Trommel geschlagen. Der Theaterturm ist übrigens als Symbol des Theaterbetriebs sehr bedeutungsvoll, weil die Zulassung von der Regierung zur Errichtung eines stehenden Theaters damals „Privileg des Theaterturms" hieß. Auf dem Vorhang des Turms ist das Wappen des Theaterensembles, also Theater=

---

[1]) 1 jap. Fuß (Shaku) = 30,3 cm.

abzeichen im heutigen Sinne, abgedruckt. Von rechts nach links sieht man das Brett mit Szenenbild, das Brett mit der Inhaltsangabe der Jôrurilieder, das Brett mit Tanzszene, wieder vier Bretter mit Szenenbildern, das längere Brett mit Titel und Inhaltsangabe des Stückes (Daimyôdai = Großtitel), vier Bretter mit der Angabe der szenischen Verteilungen und des szenischen Inhaltes (Yomai=Kanban = Vier Bretter). Auf dem letzten Brett stehen das Rollenverzeichnis, die Personen des Stückes und die Namen der Schauspieler geschrieben. Die Abschrift dieses Brettes ist die dritte Zettelart, die wir später betrachten werden. So ist diese der Theaterzettel im engeren Sinne. Das Schild, das in die Straße hineinragt, heißt Maneki=Kanban, wörtlich das Schild, das das Publikum anlockt, eine abergläubische Gepflogenheit, die dem geschäftlichen Erfolg nachhelfen soll.

Die Herstellung der Anschlagbretter und des Zettels gehörte zur Arbeit der Theaterautoren. Sie hießen in der Kabuki=Welt Kyôgen=Sakusha, wörtlich übersetzt Possenschreiber oder Komödienautoren, aber unter „Komödie" verstand man Schauspiel im allgemeinen, wie man in Europa im 18. Jahrhundert unter Komödianten Schauspieler im allgemeinen verstand. Übrigens mußten diese Theaterautoren über alle Arbeiten hinter den Kulissen Aufsicht führen. Sie waren nicht nur Autoren, sondern auch Dramaturgen und Bühnenbildner, sie kümmerten sich ferner auch um Werbung und Betrieb. Man hat sich also vorzustellen, daß der Erfinder der Drehbühne und Versenkung Shôzô Namiki (1727—1773) ein solcher Theaterautor war. Den Entwurf der Szenenbilder und die lyrische Inhaltsangabe der Stücke und der Lieder auf den Brettern und Programmen mußten die Theaterautoren selbst verfassen. Die Inhaltsangabe zu verfassen war allein schon eine dichterische Arbeit, weil sie immer mit Versen, in schön klingendem Rhythmus von fünf= und siebensilbigen Zeilen und mit vielen Wortspielereien, die sich oft auf die Namen der Schauspieler beziehen sollten, geschrieben werden mußten. Der große Titel (Daimyôdai, sinngemäß dem europäischen Nebentitel ähnlich) mußte nach der Sitte mit drei, fünf oder sieben Bildschriftzeichen gezeichnet werden können, weil die gerade Zahl hier aus Gründen des Aberglaubens vermieden werden sollte. Die Szenenangabe auf den sogenannten „Vier Brettern" muß dagegen durch vier geteilt werden, weil sie auf Brettern stehen sollte. Außer dieser poetischen Arbeit mit den vielen Vorbedingungen mußten die Theaterautoren den Entwurf der Szenenbilder zeichnen.

Bevor ich die Form der Rangliste auf dem Zettel beschreibe, muß ich die Rollenfächer im Kabuki erwähnen. Denn zum Namen des Schauspielers pflegte man gewöhnlich immer sein Rollenfach zu setzen. Obwohl es im Kabuki keine Schauspielerinnen gab, waren doch gerade deswegen die Rollenfächer sehr streng geteilt. Als der berühmte Schauspieler Ayame Yoshizawa einmal eine männliche Heldenrolle spielte, warf man ihm in einer Schrift vor, daß ein Schauspieler nicht auf dem richtigen Wege sei, wenn er außerhalb seines Rollenfaches Erfolg erzielen wolle. Diese Vorschrift wurde aber später etwas vernachlässigt.

Die Rollen im Kabuki können im großen und ganzen in acht Fächer eingeteilt werden. Heldenrolle (Tachiyaku), Frauenrolle (Oyama), Rolle der Widersacher

(Katakiyaku), Clown (Dôke), Vater (Oyaji), Jüngling (Wakashû), alte Dame (Kasha) und Kinder (Kokata). Die Heldenrolle ist weiter im Held im Kampf (Aragoto), Liebhaber (Irogoto) und vernünftig=sympathischer Held (Jitsugoto) unterteilt. Zwei besondere Typen, duldender Held (Shinbô) und verkommener Edler (Yatsushi) sind sehr typisch für das Kabuki.

Die Rolle der Widersacher ist geordnet in Gegenspieler hohen Ranges (Jitsu=aku), bösartiger Fürst (Kugeaku), schicker Schurke (Iroaku), Halunke niederen Ranges (Hiragataki) usw.

Handô, übersetzt Halbhanswurst, ist ein leichtsinniger Halunke, der zum Teil auch den Charakter des Clowns besitzt.

Die Frauenrolle repräsentiert der Kabuki=Star. Hierunter sind Geisha=Rolle (Keisei), Prinzessin=Rolle (Akahime), bürgerliches Mädchen (Machimusume), treue Hausfrau (Sewanyôbô) und tapfere Frau (Onnabudô).

Zu dieser genaueren Klassifizierung kommt noch der Rang. Jeder Schauspieler wird auf dem Zettel und dem Brett in seinem Fach nach dem Rang genannt. Das Vorrücken in eine höhere Rangstufe fand meistens am Anfang des Spieljahres im November statt. Interessant ist es hier, daß die Namen höheren Ranges dicker auf der Liste (und auf dem Zettel) in Fettdruck erschienen. Die Breite und Größe der Schriftzeichen sind nach dem Rang mehrfach verschieden. Die Namen der niederen Schauspieler nennt man oft aus Spaß „Lupe", da sie so klein und dünn geschrieben sind.

Die Form von Kaomise=Banzuke (also Debutzettelplakate) wurde ungefähr um 1750 festgelegt. Sie ist in Tôkyô, Ôsaka und Kyôto verschieden. Die Debützettel in Kyôto und Ôsaka zeigen nur die Rangliste der Schauspieler und Theaterleute, während auf den Tôkyôer Zetteln außer den Namen die Figuren der Schauspieler abgebildet sind. Hier nehmen wir als Beispiel ein Tôkyôer Plakat. Die untere Hälfte des Blattes zeigt die Figuren der Schauspieler in Bildern. Manchmal zeich=nete man hier die wichtigen Schauspieler groß, die Schauspieler zweiter und drit=ter Klasse klein (wie bei Dürers Gemälden). Die obere Hälfte des Plakates ist für die Rangliste bestimmt.

In der Mitte oben sieht man ein Quadrat, das den schon erwähnten Theater=turm darstellt. Das Wappen ist selbstverständlich das Theaterwappen. Unter diesem Turmquadrat kommt der Name des Prinzipals zu stehen. Die Namen von Stars, des Ensembles, nämlich den Schauspielern für Frauenrolle unter den Turm geschrieben. In dem Ôsakaer Zettel ist die Form noch komplizierter. Die vier Stars für Frauenrollen wurden nach ihrem Rang um den Namen des Prinzi=pals herum geschrieben. Der erste Schauspieler (Tate=Oyama) kommt links unten, der zweite (Nimaime) rechts unten, der dritte links oben, der vierte rechts oben. Die Stellen, wo die Namen des Schauspielleiters, die Schauspieler für Frauenrollen, für Clown usw., eingesetzt werden sollen, sind auch sehr formell geordnet. Für die Fälle, daß ein Schauspieler aus Kyôto nach Tôkyô engagiert wurde oder umgekehrt, wurden auch auf dieser Liste immer die Plätze für die Gastschauspieler eingeplant. Natürlich kommen auch die Namen der Theater=autoren, der Shamisenmusikanten, der Chorsänger und andere auf diese Liste.

Die bis jetzt erwähnten zwei Banzuke hatten sich, geschichtlich gesehen, früher entwickelt als die andern Banzuke. Die dritte Art von Banzuke, sogenannte Yakuwari-Banzuke, wörtlich Rollenverzeichniszettel, ist ihrem Charakter nach der Theaterzettel im engeren Sinne, weil hier die Namen der Schauspieler den Personen im Stück entsprechend aufgeschrieben sind. Dieser Zettel ist die Abschrift des schon genannten Rollenverteilungsanschlagbrettes. Dieser wurde damals erst nach der Herstellung des Straßenkreuzzettels (Tsuji-Banzuke) gemacht. Eigentlich besteht er nur aus einem Blatt, das mit der Rollenverteilung versehen ist. Aber der spätere Zettel in Edo bestand aus drei nebeneinander geklebten Blättern. Im ersten Blatt steht wiederum die Liste, aber mit den Wappen jeder Schauspielersippe. Deswegen wird dieser Zettel auch Mon-Banzuke (Wappenzettel) genannt. Im zweiten Blatt kommt die Abschrift der Anschlagbretter für die lyrischen Titel- und Inhaltsangaben des Stückes und der Lieder usw. Das dritte Blatt zeigte die Rollenverteilung, Namen der Personen und der Schauspieler, der Theaterautoren, Daten usw.

Die vierte Art von Zetteln heißt Eiri-Banzuke (wörtlich illustriertes Programm) oder E-Zôshi (illustrierte Blätter).

Dieses Programm besitzt mehr den Charakter eines illustrierten Leseheftes, die Bilder wurden aus den Anschlagbrettern entnommen. Ursprünglich wurde es von den Theaterfreunden auf eigene Kosten aus Liebhaberei hergestellt, aber später wurde es üblich, daß solche Hefte auch im Theater verkauft wurden. Anfangs sah dieses Programm quasi wie ein Bilderbuch aus, aber später band man dieses mit dem Rollenverteilungszettel zusammen. So ergab sich ein richtiges Programm. Sein Format wurde Anfang des 19. Jahrhunderts in Tôkyô mit 17,3×11,2 cm festgelegt. Diese Banzuke ist zeitlich der neueste Zettel und deshalb ist es als literarische Quelle zuverlässiger als andere Zettel.

Da ich schon die Arten des Zettels dargelegt habe, möchte ich hier ein paralleles Phänomen zu Europa erwähnen, nämlich die Angabe des Autorennamens auf dem Zettel.

Hier handelt es sich darum, wie die soziale Stellung des Kabuki-Autors war.

Es gab geschichtlich im Kabuki eine Zeit, wo Schauspieler nach der Handlungsangabe oder dem scenario der commendia dell'arte improvisierten. In der zweiten Periode versahen noch manchmal die Schauspieler die Posten der Autoren mit. Yazaemon Fukui in Ôsaka, der das erste mehraktige Stück schrieb und Danjûrô I. in Tôkyô waren eigentlich Schauspieler. Im November 1680 erschien zum erstenmal der Name des Theaterautors Hyôe Tominaga auf dem Zettel, aber der erste Autor, der sich beruflich ausschließlich mit dem dramatischen Schaffen beschäftigte, war Monzaemon Chikamatsu. Mit ihm wurde die Arbeit der Theaterautoren als selbständige Disziplin anerkannt, obwohl die Stellung der Autoren noch lange eine ziemlich niedrige war. Autoren blieben fast immer hinter dem Glanz des Stückes zurück. Als der Name eines Autors zum erstenmal auf dem Text und dann auf dem Zettel erschien, warf man ihm das sogar vor. In der Bühnenchronik im Jahre 1686 liest man folgendes:

„Es ist überhaupt nicht lobenswert, daß der Name eines Possenschreibers auf dem Text erscheint, als ob dieser Mann (Chikamatsu) etwas Großes geleistet hätte. Aber heutzutage ist der Name des Stückschreibers Chikamatsu sogar auf dem Zettel und dem Anschlagbrett an den Straßenecken zu finden. Daraus kann man sehen, daß ein gewisser Autor Chikamatsu furchtbar hochnäsig ist."

Die Theaterautoren= (oder die Dramaturgen=) Abteilung war später natürlich für ein Theaterensemble unentbehrlich geworden. In erster Linie hatten Theater=autoren aber dem Interesse des Theaters zu dienen. Der letzte große Autor der neueren Zeit, Mokuami Kawatake, sagte einmal, der Kabukiautor müßte drei Dingen dienen, nämlich dem Publikum, dem Schauspieler und dem Theater=geschäftsführers. Fast alle Kabuki=Stücke wurden der Persönlichkeit des Schau=spielers entsprechend verfaßt. Darunter sind eine Anzahl von Stücken, die durch die Zusammenarbeit mehrerer Autoren entstanden sind, da innerhalb der zunft=artig aufgebauten Dramaturgenabteilung des Kabuki eine Art Arbeitsteilung des dramatischen Schaffens entstanden war.

Die Funktion der Theaterautoren innerhalb des Kabuki wäre an sich schon ein interessantes Thema. Aber das geht ja schon über den Rahmen unseres Themas hinaus.

Zum Schluß möchte ich ganz kurz das Programm des modernen Theaters in Japan beschreiben. Geschichtlich gesehen, erstrebte die moderne Theaterbewegung in Japan in erster Linie die Erziehung des Publikums. Aus diesem Grund spielte das Programmheft eine Rolle als Aufklärungsstoff für den Zuschauer. Diese Bedeutung hat es noch heute, und ein Ensemble gibt für eine Vorstellung ein Heft von 30 bis 60 Seiten heraus. Die darin enthaltenen Aufsätze sind extra für dieses Programmheft verfaßt. (Mehrere Fachleute für dieses Gebiet, um das sich das Stück handelt, schreiben die Artikel.) Hier nehme ich ein Beispiel aus dem Programmheft für die Aufführung von „Maria Magdalena" von Hebbel, die im Jahre 1957 in Tôkyô aufgeführt wurde. Zitat aus dem Hebbeljahrbuch 1957:

„Das Programmheft ist geschmackvoll ausgestattet und inhaltlich gesehen, von Format. Es beginnt mit einem Zitat aus „Kaden=sho" (Buch der Blume), einem uralten Buch der japanischen Schauspielkunst des Nô=Spiels, zeigt auf den nächsten zwei Seiten Bilder von Friedrich Hebbel, von seiner Gattin, vom Stadtdeich in Hamburg (Hebbels Wohnung, in der er an der Maria Magdalena gearbeitet hat), und von einer Berliner Gyges=Aufführung, zugleich ist eine kurz=gefaßte, jahresmäßig aufgegliederte Biographie Hebbels wiedergegeben. Es folgt ein Artikel „Über Hebbel und seine Maria Magdalena" von Professor Dr. Jun=suke Suite, danach richtete Dr. Komiya, a. o. Professor der Tôkyôer Universität, Grüße an die jungen Schauspieler. Mit Bild und Text wird auf die Erstaufführung der Maria Magdalena in Tôkyô im Jahre 1914 hingewiesen. Professor Dr. Mukyoku Naruse (Keiô=Universität) ist mit einem Artikel über „Hebbel und Ibsen" ver=treten, es folgt der Personenzettel. Nach einer Darstellung der Aufführung „Drau=ßen vor der Tür", welche von der gleichen Schauspielgruppe gestaltet wurde, werden die einzelnen Schauspieler mit Bild und biographischen Daten vorge=stellt. Es schließt sich nochmals ein Artikel über Hebbel mit dem Thema „Über

Hebbels Ausdrucksweise oder Wendungen in den Dramen" von Professor Dr. Tsugio Sekiguchi an. Zwei weitere Artikel wenden sich wieder an die Schauspieler. Es folgt ein Abdruck aus „Geisenheyner": Jürgen Fehlings Regie der Maria Magdalena. Die übrigen Reklamen treten erst im letzten Drittel in unaufdringlicher Form auf.

Vom Standpunkt der Theaterwissenschaft aus kann man sagen, daß die Frage des Theaterzettels in Japan ein noch nicht genug erforschtes Gebiet ist. Unsere Aufgabe ist es, daß wir die alten Theaterzettel, die bis jetzt ziemlich vernachlässigt worden sind, systematisch sammeln und mit Sorgfalt untersuchen. Wir hoffen, daß wir durch die Einführung der modernen theaterwissenschaftlichen Methodik zu neuen wissenschaftlichen Ergebnissen auf diesem Gebiete kommen.

BESPRECHUNGEN

DAS DEUTSCHE VOLKSSCHAUSPIEL IN GALIZIEN

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: Alfred Karasek—Josef Lanz, Das deutsche Volksschauspiel in Galizien. Eine Spiellandschaft zwischen Polen, Slowaken und Ukrainern. (Schriftenreihe der Kommission für Volkskunde der Heimatvertriebenen im Verband der Vereine für Volkskunde, Band 3. Otto Müller-Verlag, Salzburg, 246 Seiten und 5 Karten.)

Es ist sehr dankenswert, daß mit der vorliegenden, wissenschaftlich zuverlässigen, weil auf vieljähriger Quellensammlung seit den zwanziger Jahren beruhenden Publikation ein wichtiger Ausschnitt des theatralischen Brauchtums der Deutschen in Galizien gerade noch in dem Augenblick festgehalten wird, in dem diejenigen, die dieses Erbe noch als lebendig gestaltende Kräfte mitmachten, noch am Leben sind, also vieles mit ihren Aussagen ergänzen und bezeugen können. In außergewöhnlicher Siedlungs-Dichte konnten all diese weihnachtlichen Umgangsspiele, Hirtenspiele, Adam- und Eva-Spiele, all diese Formen des Dreikönigssingens und der Herodes-, Bethlehem-, Judenspiele und Fastnachtsbubenumgänge festgestellt und in ihren lokalgefärbten Abarten beschrieben werden. Sie wurden aber auch auf ihre Wurzelzusammenhänge hin überprüft, gleichgültig, ob diese Genesis nach dem westlich-geschlossenen deutschen Siedlungsgebiet, nach deutschsprachigen Zonen der alten Donaumonarchie (zu der Galizien ja von 1772 bis 1918 gehörte) weisen oder ob sich Begegnungen mit slawischen oder ukrainischen Spielelementen ergeben. Die Träger der Spiele treten ebenso lebendig vor uns hin wie das „Leben der Spiele" selbst. Das abschließende Verzeichnis der Spielorte läßt die einzelnen Gruppen deutlich erkennen. Ein Literaturverzeichnis, gut gearbeitete Register und Landkarten samt durchsichtigen Deckblättern (auf denen ein willkommen optischer Überblick gegeben wird) schließen den Band ab.

Mit diesem Buch ist einem einst sehr regen, heute aber versunkenen Spiel-Leben ein wichtiges, methodisch beispielgebendes Denkmal gesetzt.

Gerhard F. Hering, Der Ruf zur Leidenschaft. Kiepenheuer und Witsch, Köln - Berlin 1959; 358 S.

Es gibt im deutschen Sprachbereich nur wenige Meister des glänzend stilisierten — nennen wir es: wissenschaftlichen, kulturkritischen Essays, wofern die strengen Verwalter der Wissenschaft in dieser Zusammenstellung von Wissenschaft und Essay nicht gleich einen Widerspruch erblicken wollen. Ernst Robert Curtius, der feine Interpret französischer Dichtung gehörte zu ihnen. Unvergeßlich ist jeder seiner Essays, die er französischen Dramatikern widmete, handle es sich um den jungen Claudel, um Gide oder andere, damals noch keineswegs unumstrittene Namen unter den „literarischen Wegbereitern des neuen Frankreich". — Gerhard F. Hering gehört zweifellos zu diesen wenigen Meistern des kulturkritisch-künstlerischen Essays; es geht bei ihm — wie bei Ernst Robert Curtius — tatsächlich um eine „Kunst" des

wissenschaftlich-kulturkritischen Versuches in der Darstellung der Stoffe, der Personen und der Werke; dazu gibt Hering eigene Stellungnahmen und Überzeugungen von oft bekenntnishaftem, immer aber überindividuell signierendem Charakter. — Wie sehr ihm diese Kunst gelingt und wie stark die persönlichen Überzeugungen des Autors ansprechen, das beweist auch wieder sein Essay-Band „Der Ruf zur Leidenschaft", dem er den Untertitel „Improvisationen über das Theater" gegeben hat. Den Ruf zur Leidenschaft erhebt hier ein Wissender um die Kultur des Theaters, seine zeitlose Tradition, seine humanitäre Kraft, seine erhellende, lösende und erlösende Macht; erhebt hier einer, der um das szenische Spiel als einem der letzten Refugien ungetrübter Kulturmöglichkeit im Gegenwartsleben weiß; denn wo ist das reine „Spiel", diese primäre Ausdrucksform der Kultur, sonst noch möglich in unserer so gehetzten Zeit?

Der Wille, sich herauszuhalten aus diesem Sog des hetzenden Lebens, spricht auch aus jedem einzelnen dieser Essays, von denen die Ruhe eines ebenso distanzierten wie wachen Geistes ausgeht, Sinn für die angemessene und zugleich fein geschliffene Formulierung. Das überlegende und im Beobachten reflektierende Niederschreiben führt den Leser behutsam und fast unmerklich an die Erscheinungen heran und er folgt diesem überlegenden Beobachten oder beobachtenden Überlegen umso lieber, als ein ausgesprochen sensibles, geistig durchgebildetes und kultiviertes Talent hier am Werke ist.

Die Auswahl der Dramatiker, denen die Essays gewidmet sind, ist sehr bezeichnend für die Aufgeschlossenheit Gerhard F. Herings gegenüber den wesenhaften Erscheinungen im Theater unserer Zeit. Da erscheinen neben Shakespeare, Lessing und Grabbe, Kleist und Wedekind, Schiller, Nestroy und Hauptmann auch so verschiedenartige Gestalten wie Hofmannsthal und Billinger, W. B. Yeats und Thornton Wilder, Anouilh und Dürrenmatt. Inmitten der Analysen steht eine Betrachtung: „Vom zeitgenössischen Drama". Dem „jugendlichen Helden", dem „Künstler im Drama" sind besondere Essays gewidmet. Als Kritiker hohen Ranges wird die Persönlichkeit Theodor Fontanes lebendig, dieses Unbestechlichen, dessen „Gesetzbuch sein Herz war". Otto Brahms Tätigkeit und Haltung, die Früchte seiner Menschenkenntnis und Lebenskunst für das Theater, seine aufrichtige, mutige Kritik, die der Wahrhaftigkeit verschrieben war, werden beispielhaft gezeichnet. — Mit Lessing aber schließt das Buch — nicht zufällig — ab, diesem „Mahner zum Frieden und zur Duldung", diesem Überzeugten von Gott und seinem Einlaßbegehren in das menschliche Leben. So wächst in der Folge der Essays von G. F. Hering der Aspekt auf den „Musentempel" des Theaters zum Aspekt auf das Theater als Ort des Spiels der Menschen vor Gott und zu Gott. Das Buch gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der kulturkritischen Fachliteratur der Gegenwart. Es setzt einen Markstein der Besinnung im redenden und diskutierenden, maßstablosen Getriebe der Gegenwartskritik.

Margret Dietrich (Wien)

Walter H. Sokel, Der literarische Expressionismus, Verlag Langen-Müller, München (1960), 306 Seiten.

Sokel beleuchtet in seinem Buche das vielschichtige Gefüge des literarischen Expressionismus, seine Herkunft, die Hauptströmungen der moralischen und ästhetischen Zielsetzung, seine Wandlungen und seine Ausläufe bis in die Gegenwart.

In zwei großen Kapiteln: „Die neue Form" und „Der neue Mensch" stellt er die Bezüge der literarischen Bewegung zur deutschen und europäischen Geistesgeschichte und zu den politischen Entwicklungen der letzten 40 Jahre dar. Das Frappierende und

Neue seiner Gesichtspunkte und Ansichten, die zugleich wie Binsenwahrheiten anmuten, ist seine Darlegung jener vielschichtigen Keime im Expressionismus, die diesen ebenso zu einer Antithese des Nazismus und Bolschewismus zu prädestinieren schienen, wie sie ihn auch zum Vorläufer und Verwandten dieser totalitären Weltanschauungen befähigten. — Aktivismus, Ekstatik, Messianismus auf der einen Seite, Abstraktion, Subjektivismus und Autonomie der Künste auf der anderen Seite der gleichen Bewegung werden in ihrer komplizierten Verschichtung aufgedeckt und in ihren paradoxen Zusammenhängen gezeigt. Grundlegende Widersprüche, die die einzelnen Vertreter des literarischen Expressionismus auf die Dauer sehr gegensätzliche Wege gehen ließen, werden ab ovo enthüllt und in ihren zwangsmäßig divergierenden Entwicklungen vorgeführt, sowohl im Rahmen des deutschen Sprach- und Lebensraumes als auch im Rahmen der außerdeutschen abendländischen literarischen Bewegungen. Das notwendige Scheitern an der heterogenen Programmatik wird erklärlich gemacht. Der „neue Mensch" und die „neue Form" werden in ihren einander steigernden und einander störenden Gestaltungswelten verdeutlicht, die Kompromisse skizziert, die Wandlungen und Schwenkungen umrissen sowie das in unserer Zeit Fortwirkende charakterisiert. Hiebei werden die Positionen von Benn und Kafka besonders hervorgehoben. Es ist schade, daß der Verfasser des Werkes nicht auch auf Oskar Kokoschka aufmerksam gemacht hat; denn gerade Kokoschka hat die frühen Stadien des Expressionismus weitgehend bestimmt und auch den Prozeß seiner Fortentwicklung entscheidend beeinflußt.

Es handelt sich hier sicherlich um eines der anregendsten Bücher, die in den letzten Jahren über den Expressionismus geschrieben wurden. Der Titel der amerikanischen Originalausgabe hieß „The Writer in Extremis" (1959, Stanford University Press). Die Übersetzung besorgten Jutta und Theodor Knust.

Margret Dietrich (Wien)

Vervollständigung von Carlo Goldonis „Opera omnia"

In diesen Tagen ist, unter Förderung der Gemeinde Venedig, der vierzigste und letzte Band der monumentalen Ausgabe aller Werke Carlo Goldonis herausgekommen.

Die Ausgabe wurde im Jahr 1907 begonnen, wurde aber durch den Tod des Herausgebers, des berühmten Goldoni-Forschers Giuseppe Ortolani, unterbrochen, und durch Prof. Nicola Mangini, den Konservator des Goldoni-Hauses, vollendet.

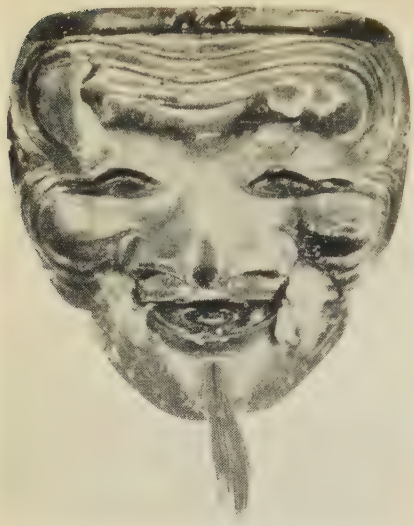
Dieser Band enthält die Goldonianische Übersetzung des Romans Madame Ricobonis, „Istoria di Miss Jenny", und ein interessantes Nachwort, welches einige neuentdeckte Schriften des venetianischen Schriftstellers behandelt, außerdem die Version in Prosa der Komödie „Il cavaliere di spirito", sowie zwei Briefe in französischer Sprache, der eine an Voltaire und der andere an Madame Duchesne gerichtet. In Kürze wird auch der unentbehrliche Generalindex der 40 Bände herauskommen, dessen Revision Prof. Mangini übernommen hat. Der vierzigste Band kann bei der Direktion der Civici Musei, Venedig, angefordert werden.

1. Hiroshada, Rolle des Ishitame Takerô

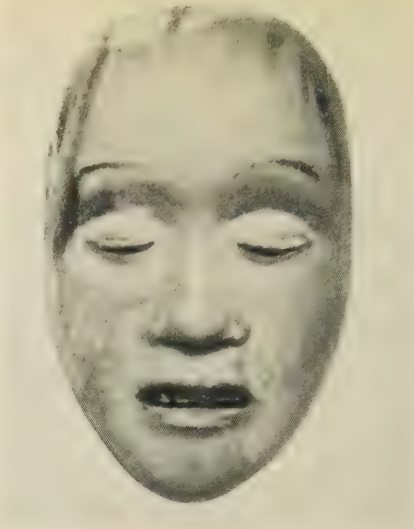
2. Yoshiume, Rolle des jungen Samurai Shirai Gompachi

3. Sharaku, Segawa Kikunojô III. (1751 bis 1810). Onnagata-Schauspieler in der Rolle O Shizus

4. Sharaku, Bando Hikosaburô III. (1754 bis 1828) mit Laterne zur Steigerung der Pose „Mie"



5. Miroku, Okina-Maske aus dem berühmten Okina-Nô-Tanz



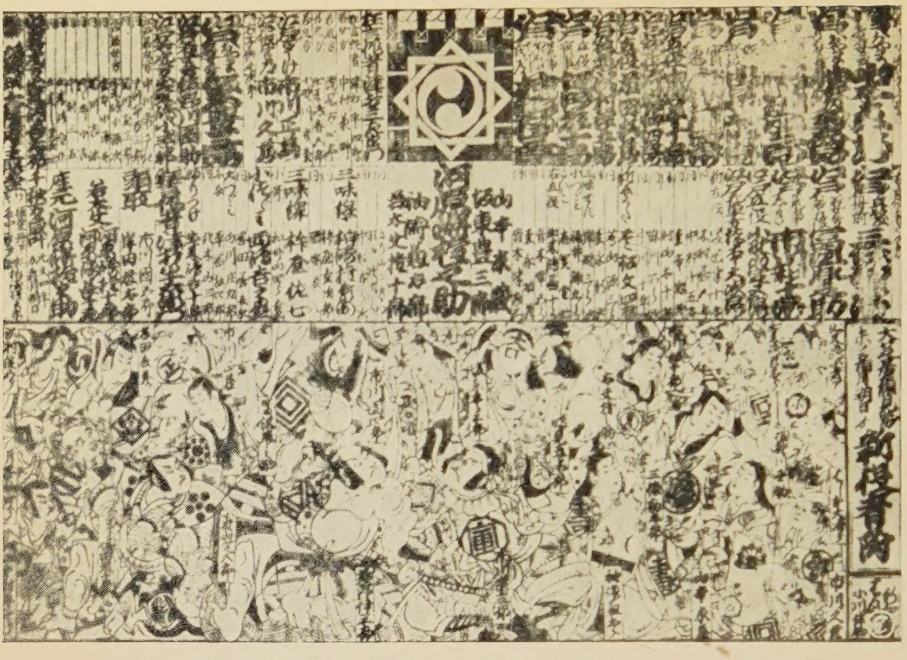
6. Tatsuyemon, Yorobôshi-Maske aus dem Nô-Spiel der erblindeten Shuntoku

7. Deme Yûkan Mitsuyasu, Tsurimanako-Maske als dämonischer Fischkopf

8. Yamato, Tokusajô-Maske aus dem Nô-Stück „Tokusa"

1. Tsuji=Banzuke (Straßenplakat), Edo (Tôkyô) Kawarazaki=za=Theater

2. Eingang eines Kabuki=Theaters der Edo=Zeit



3. Kaómise=Banzuke (Debutzettel), 1739, Tôkyô, Kawarazaki=za=Theater

4. Mon=Banzuke (Wappenzettel), 1760, Tôkyô

5. Eiri=Banzuke (Illustriertes Programm), 1772 (oben) und 1744 (unten), Tôkyô

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Gerhard F. Hering, Der Ruf zur Leidenschaft (M. Dietrich) 98
Walter H. Sokel, Der literarische Expressionismus (M. Dietrich) 99
Vervollständigung von Carlo Goldonis „Opera omnia" 100

DIE MITARBEITER VON HEFT 1

Univ.-Doz. Iwabuchi Tatsuji, Gakushûin-Universität, Tôkyô
a. o. Prof. Kawatake Toshio, Waseda-Universität, Tôkyô
P. Benito Ortolani, Sophia-Universität, Tôkyô, dzt. Wien, Institut für Theaterwissenschaft

Castle, Eduard, Mortimer in Rom. Zu Schillers „Maria Stuart". Vers 409—450. 7 Seiten. Großoktav. 1953. (A 1953/7) Brosch. S 4.—

Kindermann, Heinz, Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. 109 Seiten. Großoktav. 1956. (S 230/2) Brosch. S 52.—

Küchler, Walter, Alte und moderne Komödie: Molière und Gabriel Marcel. 17 Seiten. Großoktav. 1953. (A 1953/3) Brosch. S 8.—

Mras, Karl, Das Stammbuch des Hofschauspielers Siegfried Gotthilf Eckhardt, genannt Koch (1754—1831). 12 Seiten. 1 Tafel. Großoktav. 1959. (A 1959/6) Brosch. S 12.—

Nadler, Josef, Gerhart Hauptmann „Die Tochter der Kathedrale". 12 Seiten. Großoktav. 1952. (A 1952/12) Brosch. S 6.—

Osthoff, Wolfgang, Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis „Ritorno di Ulisse" im Jahre 1640 (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 11). 6 Seiten. Großoktav. 1958. (A 1958/9) Brosch. S 8.—

Zu beziehen durch jede gute Buchhandlung!

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-WIEN-KÖLN
Kommissionsverlag der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Kenner, Hedwig, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst. 96 Seiten. 6 Tafeln. (23 Abb.). Großoktav. 1960 (S 234/2) Brosch. S 47.–

Klima, Leopold und Hermann Vetters, Das Lageramphitheater von Carnuntum. 60 Seiten. 4 Tafeln. (75 Abb.). 3 Beilagen. Quart. 1953. (L–XX) Brosch. S 92.–

Kraus, Walther, Menanders Dyskolos. Mit einem kritischen Kommentar herausgegeben. 126 Seiten. Großoktav. 1960. (S 234/4) Brosch. S 85.–

– Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I. Aischylos und Sophokles. 179 Seiten. Großoktav. 1957 (S 231/4) Brosch. S 84.–

Lesky, Albin, Alkestis, der Mythus und das Drama. 86 Seiten. Großoktav. 1925 (S 203/2) Brosch. S 36.–

– Der Kommos der Choephoren. 130 Seiten. Großoktav. 1943. (S 221/3) Brosch. S 28.–

– Die Maske des Thamyris. 10 Seiten. 1 Tafel. Großoktav. 1951 (A1951/4) Brosch. S 6.–

– Sophokles und das Humane. 26 Seiten. Kleinoktav. 1952. (Al 1951) Brosch. S 6.–

Radermacher, Ludwig, Zur Geschichte der griechischen Komödie. 44 Seiten. Großoktav. 1924 (S 202/1) Brosch. S 20.–

– Aristophanes' „Frösche". Einleitung, Text und Kommentar. 2. Auflage. Mit einem Nachwort und Zusätzen aus dem Handexemplar des Verfassers und weiteren Hinweisen, besorgt von Walther Kraus. 377 Seiten. Großoktav. 1954 (S 198/4) Brosch. S 96.–

Stoessl, Franz, Personenwechsel in Menanders Dyskolos. 91 Seiten. Großoktav. 1960. (S 234/5) Brosch. S 60.–

Zu beziehen durch jede gute Buchhandlung!

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-WIEN-KÖLN

Kommissionsverlag der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften